المخرج المسرحى

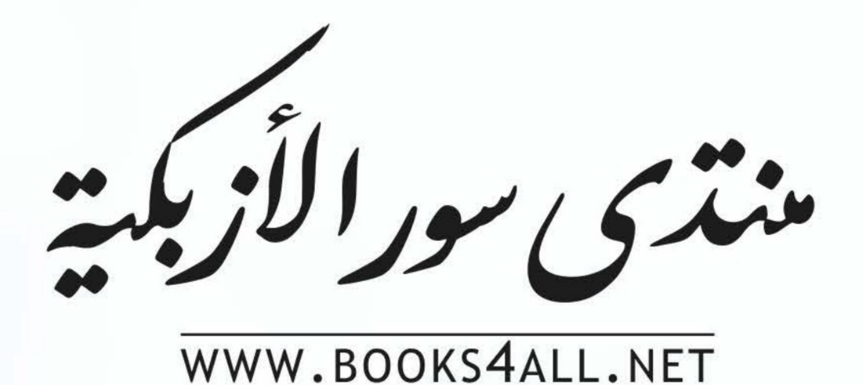
والقراءة المتعددة للنص

الأستاذ الدكتور

أبو الحسن سلام



تليفاكس: ٠٣/٥٢٧٤٤٣٨٠ الإسكندرية


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

المخرج المسرحى

والقراءة المتعددة للنص (الجزء الأول)

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : المخرج المسرحى والقراءة المتعددةللنص

المؤلـــف: أ.د. أبو الحسن سلام

رقـم الإيـداع: ٩٢٣٤/ ٢٠٠٣

الترقيم الدولى: 1 - 357- 327 – 977

المخرج المسرحى
والقراءة المتعددة للنص

تأليف

أ.د. أبو الحسن سلام

الطبعة الأولى
٢٠٠٤ م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الإهـــداء

إلى روح الفنان الرائد والمعلم : نبيل الألفي

إلى المخرج الفنان : حسن عبد السلام

مقدمة الكتاب

تأسست هذه الدراسة علي عدد من التساؤلات و هي كالآتي :

- إلي أي مدي يمكن القول إن في عالمنا العربي خطاباً للمخرج المسرحي؟
- هل هناك فلسفة تحكم اتجاهات التصوير أو التعبير في العرض المسرحي العربي ؟
- إذا كان لمخرج مسرحي عربي خطاب ما ؛ فما هي ماهيته ؟
- هل هو مجرد ترديد لخطاب النص المسرحي أم أنه خطاب مواز له أو هو خطاب متجاوز للنص أو هو نقيض له ؟
- هل النص هو الذي يستدعي المخرج أم أن المخرج هو الذي يستدعي النص ؟
- ما مدي تعادل الإخراج تشكيلياً و تجسيدياً مع النص ؟

وتكمن أهمية هذه الدراسة في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات بهدف الكشف عن دور المخرج المسرحي العربي في إنتاج المعرفة عن طريق الفكر الخلاق و الخيال المبدع بما يسهم أو يؤثر في حركة الوجدان و الفكر الاجتماعي المصري بوجه خاص و العربي بوجه عام وذلك بالنظر التحليلي والنقدي لتجارب نبيل الألفي – حسن عبد السلام – سمير العصفوري من الرواد و تجارب شبابية و تجارب ذاتية .

منهجية دراسة الإخراج المسرحي

المرحلة الأولي (التصور)

أولاً : فكرة الإخراج المسرحي : (ماهية المخـــرج – نبــذة عــن تــاريخ الإخراج – نبذة عن اتجاهات الإخراج و مدارسه)

ثانياً : حرفية الإخراج : (اختيار النص و الإعداد للبدء في التدريبـــات – اختيار طاقم المساعدين والمصممين)

ثالثاً : التصور و الإخراج : (الأسس النظرية لرؤية المخرج للنص موضــع الإنتاج)

رابعاً : وضع مقايســة أو مشــروع إنتــاج للنــص بالميزانيــة التقديريــة والاقتصادية.

خامساً : اختيار الممثلين و الفنيين .

المرحلة الثانية (بدء التنفيذ)

وضع جدول زمني للتدريبات .

- بدء تدريبات القراءة (المنضدة) .
- تنظيم تقارير سير العمل في : التمثيل .
- الدعاية .
- المناظر و الديكورات و الإكسسوارات و الحيل – إن – وجدت
- الملابس
- الألحان و الغناء – إن وجدت – و التدريبات عليها .
- الرقصات – إن وجدت – و التدريبات عليها .
- تجهيز الأجهزة الصوتية .
- تجهيز الأجهزة الضوئية .

المرحلة الثالثة (تجسيد حركة الممثلين)

١- الميزانسين (الحركة علي خشبة المسرح) وتتم وفق أسلوب مما يأتي:-

أ) وفق نص الحركة سابق الكتابة بقلم المخرج والتطبيق المكتوب مع قدرات الممثلين الحركية الجسدية و مواهبهم .

ب) وفق حركة مرتجلة يوجه إليها المخرج في أثناء كل تدريب علي المشاهد و المناظر

حسب جدول ينظم تدريبات الطاقم الفني المعاون و الممثلين في هذا المشهد أو ذاك .

حـ) كتابة الحركة المسرحية و الإرشادات علي النص بمعرفة مساعد المخرج

د) تدريبات إعادة الحركة التي تم إجراؤها استناداً إلي نص الميزانسين وفق جدول لا يتعارض مع جدول التدريبات علي تحسين حركة مشاهد تم تجسيدها

هـ) كتابة حركة الإضاءة الدرامية وفق خطة .

و) كتابة حركات المؤثرات الصوتية وفق خطة .

م) ضبط إيقاع العرض من خلال التدريب الأخير (بروفة جنرال) .

ي) تعديلات ما بعد عرض الافتتاح .

الباب الأول

اتجاهات التعبير المسرحي
بين النص والعرض

مدخل حول منهجية الإخراج المسرحي

مقدمة

أولا : تعريف المخرج

هو باعث الحياة في النص المسرحي :

- بما يوافق رؤية المؤلف في حالة ترجمة النص إلى حياة .
- بما يوافق رؤية المؤلف مع رؤيته في تفسير النص .
- بإعادة صياغة مفردات النص ومعادلتها بمفردات لغة العرض (عرض خالق).

ثانيا : حرفيات الإخراج

تتأسس ماهية المخرج على (اختيار النص و الإعداد للبدء في التدريبات , اختيار طاقم المساعدين والمصممين , التصور الإخراجي : (الأسس النظرية لرؤية المخرج للنص موضع الإنتاج)

وضع مقايسة أو مشروع إنتاج للنص بالميزانية التقديرية واقتصادياتها .

اختيار الممثلين والفنيين .

وضع جدول زمني للتدريبات .

بدء تدريبات القراءة (المنضدة) : تحليل الأدوار المسرحية .

تنظيم تقارير سير العملية الإنتاجية :

- تدريبات التمثيل (تدريبات التعبير الصوتي و تدريبات التعبير الحركي)
- خطة الدعاية (أساليبها ووسائلها و أماكنها و توقيتاتها)
- برامج تنفيذ المناظر والديكورات والإكسسوارات .
- الحيل إن وجدت
- تصميمات الأزياء (مقاسات الممثلين و الممثلات - ألوان الأقمشة وأنواعها وبرامج تنفيذها)

- الألحان والغناء – إن وجدت – والتدريبات عليها بشكل كاف قبل الجمـــع بينها وبين الرقصات .
- الرقصات – إن وجدت – والتدريبات عليها على ضوء الموسيقى المطلوبة للعرض .
- تجهيز الأجهزة الصوتية وكتابة نص المؤثرات الصوتية
- تجهيز الأجهزة الضوئية وخطة الإضاءة (مصادرها و أغراضها وألوانها و كمياتها وأعدادها)
- الميز انسين (الحركة على خشبة المسرح) وتتم وفق أسلوب مما يأتي :

أ – وفق نص الحركة سابق الكتابة بقلم المخرج وتطبيع المكتوب مع قدرات الممثلين الحركية الجسدية ومواهبهم .

ب– وفق حركة مرتجلة يوجه إليها المخرج في أثناء كـــل تدريـــب علـــى المشاهد والمناظر

حسب جدول ينظم حضور الطاقم الفني المعاون والممثلين فـــي هـذا المشهد أو ذاك.

- كتابة الحركة المسرحية والإرشادات على النص بمعرفة مساعد المخرج .
- تدريبات إعادة الحركة التي تم إجراؤها استنادا إلى نص الميزانسين وفــق جدول لا يتعارض مع تحسين حركة مشاهد تجسد – للمرة الأولي –
- كتابة حركات الإضاءة الدرامية (نسخة خاصة).
- كتابة حركات المؤثرات الصوتية و الموسيقي (نسخة خاصة).
- كتابة نسخة دخول الممثلين.

ثالثاً : مهام المخرج :

- استخلاص الفكرة من وراء كل عبارة بالتحليل، أو بالتفكيك.
- توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيتـه في إخراج النص المسرحي المعين .
- توجيه حركة الممثل في اتجاه الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقـــات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلا فى حالة صنـــع اكتمـــال فنـــى للعرض .

- إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستشارة المصممين والمساعدين . والاستعانة بخبراته .

دور التحليل في عمل المخرج

يكشف التحليل عن ما وراء الكلام والأحداث والشخوص ويمكن المخرج من فهم أبعاد الحدث وأغوار الشخصية ويساعد على تقويم مواقف كل شخصية ومستويات كل حدث وكل موقف درامي حتى يسهل عليه بعد ذلك إيجاد معامل تجسيدي لكل حدث و صورة حية لكل شخصية في الحدث، مع توظيف درامي لكل عنصر .

* **خطوات العمل مع الممثلين في رسم الخطوط العامة للتغير الصوتي والحركي :**

- قراءة تعرف على طبيعة الفقرة الحوارية ومستوياتها .
- قراءة تجريبية على الفقرة الحوارية حيث يتحسس الممثل مناطق الوقف وأنواعه والنقلات الشعورية . وهنا يتم في أثناء تدريبات المنضدة .
- قراءة تعبيرية جمالية يبرز فيها الممثل مناط التعبير في كل نقلة شعورية يؤديها في دوره عن طريق الحركة والتحريك .

* **التعبير الحركي:** هي حركة الجسم وسكونه لإعطاء معني أعمق عن المدى الظاهر أو للدلالة على معني غير ظاهر أو للتعبير عن فكرة من ورائها.
* **التحريك :** هو حركة الجسم في المكان والزمان لتحقيق غرض ظاهر المعني لا باطنها و منها : (الشغل المسرحي) .

تقسيم خشبة المسرح

وتسهيلا لرسم حركة الممثلين لجأ المخرجون القدامى إلى تقسيم خشبة المسرح إلى عدد من الأقسام إذ قسمت عند غالبيتهم إلى تسعة أقسام على شكل خطوط رأسية وخطوط أفقية (طولية وعرضية) على النحو المبين في الشكل الآتي :

أعلي اليسار ع . س	أعلي الوسط ع . و	أعلي اليمين ع . ي
وسط اليسار و . س	وسط الوسط و . و	وسط اليمين و . ي
أسفل اليسار س . س	أسفل الوسط س . و	اسفل اليمين س . ي

الجمهور الجمهور

ولكن الإخراج الحديث لا يعتد بهذه التقسيمات لأنه يستطيع أن يحدد المناطق و تأثيراتها النفسية ببؤر الإضاءة المسرحية , هذا ويري د . كمال الدين عيد أن هذه التقسيمات التي اعتمدها المخرج الكسندر دين في كتابه أسس الإخراج المسرحي إنما هي عمل مدرسي ووصف ذلك الكتاب بالتخلف في الكثير من جوانبه[١] .

دور المخرج في تحليل الحدث

يعد التحليل العمود الفقري في عمل المخرج المسرحي شأنه في ذلك شأن الناقد المسرحي. ونمثل بمشهد من مسرحية الوزير العاشق وهو يجسد الصراع النفسي الذي يعيشه الوزير ابن زيدون في سجنه. فهو مسجون سجنا ماديا بين جدران الزنزانة وسجنا نفسيا ناتجا عن تحوله من حالة الحرية والثراء والسلطة إلى حالة الذل في السجن وعن سماعه أنباء خيانة محبوبته الأميرة الأندلسية (ولادة بنت المستكفي بالله) له .

نماذج تطبيقية من مسرحية (الوزير العاشق)*

ابن زيدون إذا خانت // ١

تري نسيت // ٢

وإن كانت بحق الله قد نسيت

فكيف القلب طاوعها

وأعطت كأسها شهدا ٣

لمن بالسم جرعني

إذا كانت تريد العشق بعدي ..

فهل تختار زنديقا ..

يصب النار في قلبي

فهذا الفاسق الملعون يجمع في حقيبته ديانات

مع التوراة تلقاه ..

وفي الإنجيل نسمعه

وفي القرآن دعواه

وخانت .. آه يا قلبي .. ٥

وكيف القلب طاوعها ..

شيئان ضاعا زماني ضاع في حلمي

أبكي على العمر أم أبكي على الحلم ٦

يا من أضعت حياتي عنده يوما

أسكنته مهجتي .. ووهبته قلبي

لا خير فيك إذا هانت مودتنا

فالعين للعين تشكو قسوة الألم ٧ , ٨

أشكو لغيرك لا والله لن أشكو

وإن شربت بنفسي سكرة العدم

يا صاحب السجن لا تعتب إذا انفجرت

هذى السجون / وصار السجن نيرانا //

قيدت بالخوف أحلامي فما سكنت // ٩

النهر بالقيد أضحي الآن طوفانا //

غدا يكون حسابي بيننا زمن //

لا تحسب العمر ظلما /

بالذي كانا //

* حفظت العرش والأيام والعشرة /

ولم تبخل بأيامك β

فرغم السجن والأحزان .. والدنيا ١٠

وسوء الحظ /

حفظ العهد //

قليل من يصون العهد // (٢)

ولإرشاد أداء الممثل يعني بتحليل دوره المسرحي في المشهد واستخراج الحالات أو النقلات الشعورية التي ينبغي عليه أداؤها بإتقان ويتم إرشاده لها وقيامه بالتدريب على أدائها في تدريبات المنضدة .

*** أنواع الوقف المستخدم :**

- وقف تنفس وهدفه إعادة ملء القفص الصدري بالهواء و يرمز له بالعلامة (β)
- وقف معلق: هدفه زخرفي جمالي و يرمز له بالعلامة (!)
- وقف موصول : هدفه الدلالة على عدم اكتمال المعني في الجملة قبل الوقف إلا بوصلها بالجملة أو الجمل التالية لها و يرمز له بالعلامة (/).
- الوقف التام : يوضح اكتمال المعني في الجملة ويرمز له بالعلامة (//) .

*** تحليل الحدث**

ويهدف إلى استخراج الحالات الشعورية للشخصية من سجنها المادي والنفسي حيث تتأرجح مشاعر الشخصية و تتنقل ما بين المشاعر الآتية:

- حالة تأكد ويقين

- حالة تساؤل استنكاري
- حالة افتراض
- حالة اتهام
- حالة عتاب و حسرة و عدم توقع
- حالة يأس وتقويم لما سبق
- حالة إدانة و اتخاذ موقف
- حالة أسى
- حالة هياج - رد فعل ظاهر -
- حالة تذكر و استرجاع و حالة امتنان لوفاء تلميذه زياد الذي أبلغه في رسالة بأمر خيانة ولادة له .

* هدف التقطيع المعنوي : هو تقسيم الجمل وفصلها حتى لا تختلط المعاني وتيسيرا للفهم .
* هدف التقطيع الشعوري : هو الهرب من " الإرنان " وهو سيطرة موسيقي الشعر وإيقاعه على أداء الممثل والتعبير الصادق عن الحالات الشعورية المتباينة والمتناقضة في الموقف الدرامي .

في تحليل المشهد السابق :

إن طبيعة الصراع في المشهد نفسية لذلك فهو صراع واثب وتتمثل مستويات الصراع في تنقل شخصية (ابن زيدون) في حيز مكاني واحد عبر عشر حالات شعورية مختلفة , وربما تكون متناقضة , لذلك فإن الأداء التمثيلي المناسب للتعبير عن هذه الحالات الشعورية المتغيرة في حيز زماني قصير (زمن المشهد بعد معرفته بأمر خيانة "ولادة" له) وفي إطار حيز مكاني شديد الضيق (زنزانته في السجن) هو الأداء النفسي , ذلك الذي عرفته المدرسة الروسية ونظر له رائدها المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي، وهي تعني بالتوكيد على إبراز الصفات الداخلية (الدوافع) للشخصية المؤداة إلى جانب الصفات الخارجية التي هي مظاهر هذه الدوافع

وصورتها الظاهرة للعيان والمجسدة للدوافع والحالات الشعورية في هذا الموقف الدرامي النفسي الواثب الصراع ودوافع متعددة :

١-اليقين
٢-الافتراض
٣- العقاب
٤- الاتهام
٥- التهديد والادانه
٦- التقويم
٧- التساؤل الاستنكاري
٨- الحزن
٩- التهييج
١٠- التذكر أو الاسترجاع والشعور بالامتنان(حالة شعورية مركبة).

لذلك يراعي المخرج توجيه الممثل للتنقل عبر الصوت المعبر والحركة المعبرة المكبوتة البطيئة نظرا لطبيعة الدور وعاطفته المختزنة الفاقدة وشعوره بالظلم ونظرا لطبيعة الحيز المكاني والحيز الزماني (وجوده في زنزانة).

- ويوجه المخرج مصمم المناظر والإضاءة والمؤثرات و الموسيقي إلى ضرورة خلق تأثير إيحائي مناسب لكل تلك الحالات بما يناسب النقلات الشعورية غير الطبيعية التي تمر بها الشخصية في حيز زماني قصير لا يتعدى الدقائق .
- ويوجه الأداء إلى الإرنان الموسيقي بحيث تقود موسيقي الشعر أداء الممثل في جمل (العتاب) فقط حيث عاطفته وليس عقله وحياده الذي يقرر موقفه من الصدمة التي تلقاها وهو في سجنه.
- وكذلك يوجه إلى حركة بطيئة تناسب حالة الحزن التي تمر بها الشخصية ويوجه لحركة دائرية ومنحنية الخطوط توحي بحركته النفسية .

أسئلة يجب على المخرج طرحها على نفسه ثم الإجابة عنها

- هل الحركة مطلوبة في ذلك المشهد الحزين ؟
- هل تحتاج كل نقلة شعورية إلى حركة مصاحبة , تتطابق مع الأداء التعبيري الصوتي لكل نقلة من تلك النقلات السريعة , خاصة والمكان ضيق (زنزانة)؟

- ما هي المشكلات أمام الأداء التعبيري الصوتي ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وجب على المخرج أن يبحث عن فلسفة الحركة في حوار النص المسرحي نفسه (في المشهد نفسه) أولا .

- ولا شك أن الحركة مطلوبة لأنها تعكس الحالة النفسية للشخصية (القلق – التوتر – الغليان) .

كما أنها تشكل مظهرا تعويضيا عن حالة الشخصية وكبتها النفسي وقيدها المكاني (السجن).

والحركة مطلوبة في العرض المسرحي لأن كل ما هو متحرك فهو يجذب الأنظار . أما الحركة في هذا المشهد فتتمثل في ضرورة شغل الفاصل الحتمي بين فترات الأداء التعبيري الصوتي والصمت أو السكون الذي يلزم للفصل بين النقلات الشعورية الواثبة في هذا المشهد وربما كان الحل في وضع فن الإشارة وفن الإيماءة بديلا عن الحركة في أماكن الصمت لما تتميز به من قدرة كبيرة على التكثيف والإيحاء .

أما فلسفة الحركة فهي مبنية على التحليل والتخيل المترجم لمظاهر الحركة والأداء والمؤثرات والتنظيم : (تنظيم عمل المخرج وتنظيم خيالاته وصوره وفكره وتنظيم خطوات التنفيذ).

والتنفيذ : هو التجسيد الحي لخيالات النص والإخراج . وصولا إلي العرض الذي هو النتيجة التي لا تكتسب قيمتها بدون الجمهور وبدون الحركة النقدية.

رموز كتابة نص المخرج

يستخدم المخرج المسرحي – على وجه الخصوص – عددا من الرموز التي تيسر عملية تسجيل إرشاداته عند تشكيل صوت الدور المسرحي, ومشاعره وحركته , وتيسر عمليات تنفيذ العرض في عناصره المختلفة مثل الإضاءة والمؤثرات وتغيير المناظر والموسيقي والحيل ودخول الممثلين وخروجهم .. إلي آخره .

وهي رموز متفق عليها – غالبا – غير أنه يجوز لكـل مخـرج أن يضع رموزه شريطة أن يوضح دلالتها في بداية نسخة المخرج . وتدخل هذه العملية الفنية ضمن مرحلة التنفيذ. ومن المتعارف عليه في عمليـة إخـراج نص مسرحي أن تخصص إدارة الإنتاج أو الجهة المنتجة نصاً خاصا لكـل عملية من تلك العمليات تكون في حوزة كل مساعد فـي عمليـة الإخـراج ومديري خشبة المسرح بدءاً من : (تدريبات المنضدة حيث يتم تشريح أبعاد كل شخصية تمهيدا لتملك ممثل كل دور لصوت الشـخصية المعـبر عـن مشاعرها وإرادتها وأفكارها وقيمها من خلال تفاعل كل ممثلة وكل ممثل مع الآخرين في المشهد المسرحي بعد استقرار كل ممثل في الدور الذي يتناسـب معه جسما – أولا – ثم أداء بعد ذلك)

وكذلك تكون للإضاءة المسرحية في النص موضع الإخراج نسـخة خاصة تتضمن خطة الإضاءة التي ينفرد بوضعها مصمم – باستثناء عالمنـا العربي , حيث يقوم المخرج بتصميم خطة الإضاءة في العرض المسرحي – وتحدد مواضع حركات الإضاءة الدرامية بتوجيه المخرج الذي يكتبـها فـي نص الإضاءة أو يمليها وفق طبيعة الصراع ومستوياته والرؤية التي وضـع أساسها النظري وحدد ألوان الإضاءة وحركة الضوء والإظـلام , الخفـوت والسطوع والتسلل في السطوع وفي الإظلام تبعاً لذلك وتكون للحركة نسخة بيد المخرج المنفذ أو مساعد المخرج في أثناء تدريبات المنضدة حيث يسـجل توجيهات المخرج للممثلين كل أمام الفقرات التي تخصه حتى يمكن الرجـوع إليها عند النسيان أو الاختلاف أو خروج ممثل على نصه المرسـوم لـه – وغالباً ما تكتب إشارات المخرج بقلم رصاص حتى يسهل محـو الكتابـة , حيث يتغير التوجيه وفق تدرج الحالة الانفعالية والتخيلية للمخرج من تدريب إلى آخر وحيث يتطور فهمه يوما بعد يوم طول فـترة التدريبـات لأبعـاد الشخصية وعلاقاتها ومن ثم طرق تعبير الممثل عنها , كمـا أن إضافـات الممثلين المبدعين التي يري المخرج فيها مطابقة وتجسيدا أو إضافة لتصوره عن الشخصية , يمكن أن تسجل حين يطلب المخرج ذلك أو يقره أو يطـوره

ويستنبط منه إبداعا أكثر جدة. وقد تعاد كتابة نص المخرج بالمداد بعد أن تستقر التوجهات وتتأكد الحركة وطرق التعبير في الأداء الصوتي والحركي والمؤثرات والمناظر والإضاءة والصوت .. (الخ)

وتكون لمدير خشبة المسرح ومساعديه نسخ منها ما يسجل فيها حركة دخول الممثلين وحركة خروجهم وأماكن الدخول وأماكن الخروج ورفع الستار . وكذلك لتغيير المناظر والملحقات الشخصية – خاصة كل ممثل – مثل : (السيف – البندقية – الزمزمية – المظلة – السكين – الراديو .. الخ).

وأخري للمؤثرات الصوتية وغيرها للحيل وغيرها للموسيقي بالإضافة إلى وجود نسخة لكل ممثل . حتى يسهل عليه كتابة توجيهات المخرج في الأداء الصوتي والحركي والتعبيري وضبط اللغة والتقطيع .. وما يتصل بعمله .

من رموز نص الإخراج المتعارف عليها:

أ) في الأداء الصوتي : رموز الوقف والتقطيع التي تستخدم في تدريبات الأداء الصوتي للأدوار

١- (/) وقف موصول : وهو وقف حتمي واجب مراعاته في الأداء التعبيري الصوتي لعدم اكتمال المعني .

٢- (!) وقف تعليق : وهو وقف جمالي يمكن الأخذ به وذلك يتوقف على حِسِ الممثل حيث لا يتأثر به المعني .

٣- (//) وقف تام : وهو حتمي لانتهاء الوصول إلى معني (اكتمال المعني في الجملة)

٤- (β) وقف تنفس عندما يتحتم علي الممثل شحن قفصه الصدري بالهواء (الشهيق)

ويجب أن يكون غير ملحوظ عند الأداء وهذا يتحقق بالخبرة .

٥- (↓ ↓) نبر منخفض .

٦- (↑ ↑) نبر عال .

ب) في الأداء الحركي :- (رموز السير و العبور و التوقف و الاستدارة والمواجهة والاتجاه)

١- √ / × يعبر أو يسير .

٢- ○ يتوقف عن السير .

٣- ⊢— وجها لوجه .

٤- ⇇ يتجه يسارا . و عكسها ٥ ⇉ يتجه يميناً .

٦- ↑↑ يتجه لأعلي خشبة المسرح . و عكسها

٧- ↓↓ يتجه إلي أسفل خشبة المسرح .

٨- يدور يساراً .

٩- يدور يميناً .

جـ- التحريك : وهو الحركة غير النابعة من دافع ذاتي للشخصية .

ركائز العرض المسرحي

يرتكز المخرج علي ثمانية ركائز في إنتاج عرضه المسرحي :-

١. القراءة والفهم العميق للنص ليتمكن من تقييم أحداثه و شخصياته وموقع كل منها عند الآخر .
٢. تحليل الحدث و تحديد مستوياته مع تحليل الحالات الشعورية و الدوافع عند الشخصيات .
٣. التصور أو رؤية المخرج .
٤. تخيل المعادل التعبيري الصوتي و الحركي و السينوغرافي للمشاهد والشخصيات وأدوات تجسيدها ترجمة أو تفسيرًا .
٥. التجسيد (التنفيذ العملي لعملية إخراج العرض) : التدريبات والتصميمات وبرامج التنفيذ .
٦. الأداء التمثيلي وما يصاحبه من أداء راقص أو غنائي أو عرائسي أو سينمائي .. إلى آخره .

٧. الدعاية المكثفة و المنظمة ودورها في الحشـد الجمـاهيري و تهيئـة الجمهور .
٨. طبيعة الجمهور و مدي تفاعله الذي يتوقف عليه نجـاح العـرض أو فشله فلكل عرض جمهوره المناسب .
٩. الحركة النقدية ودورها في تقويم العرض تقويما فنيا مشتملا علي فنون العرض دون التوقف عند نقد النص المسرحي نقدا أدبيا بعيـدا عـن ارتباطه بالعرض نفسه حيث يشير لأسلوب نقده .

نماذج تطبيقية في عمل المخرج المسرحي

و نجري تطبيقا علي عدد من مشاهد مسرحية (مأسـاة الحـلاج) للشاعر صلاح عبد الصبور[٣]

التطبيق الأول :-

النص : من مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر المصـري (صـلاح عبـد الصبور)

المنظر : مجلس يضم ثلاثة قضاة يمثلون المذاهب الشرعية . و الحلاج بين يدي المحكمة .

المطلوب : تجسيد مشهد المحاكمة بالتعبير المسرحي بالصوت – الحركـة – المشاعر .

عناصر التجسيد :

أ – رؤية الإخراج تمثل الأساس النظري لتجسيد المشهد من خلال وجهـة نظر المخرج التي قد تترجم المشهد فكرا وقيما وقد تفسره و قد تضـع رأيا آخر مخالفا لرأي المؤلف دون أن تغير شيئا من لغة النص نفسـه مستعينة بلغة العرض المسرحي .

ب– تدريبات الممثلين للتركيز على دور اللغة و نطقها و تعبيرهـا . عـن طريق تحليل المخرج لكل دور (علاقاته – دوافعـه – أبعـاد الـدور [

جسميه – نفسية – اجتماعية]) والتركيز علي إبراز النقلات الشعورية و المعنوية لكل شخصية .

جـ- التدريبات الحركية :

تتم بعد حفظ الممثل لدوره حتى يتملك كل ممثل خصائص الحركة التعبيرية التي ينهض بتمثيلها ومعايشته لها .

عناصر مساعدة للتجسيد :

المنظر – الملابس – الإضاءة – الموسيقي – المؤثر الصوتي – الحيل – الرقص الغناء (ويعني المخرج بمطابقة هذه العناصر لرؤيته في إنتاج العرض و يراعي ضرورتها الدرامية).

خطوات التنفيذ :

١- في تحليل الأداء التمثيلي (تطبيقاً على مشهد محاكمة الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور):

يتم ضبطه لغويا و تقطيعه صوتيا و تشريحه تعبيريا وفق الحالات الشعورية في تدريبات المنضدة , حيث ينصرف اهتمام المخرج بتحليل الأداء التمثيلي و التوجيه نحو مناط القول في كل نقلة شعورية أو معنوية. وتحديد طبيعة حركة الممثل وفق الشرط الموضوعي والشرط الذاتي فهو متهم أمام القضاة ووقوفه حتمي وحركته مقيدة وحواره مونولوج.

الحلاج أنا رجلٌ من غمارِ الموالي //
فقيرٌ الأرومة و المنبت //
فلا حسبي ينتمي للسماء ولا رفعتني
لها هامتي //
ولدت كآلاف من يولدون /
بآلاف أيام هذا الوجود /
لأن فقيراً بذات مساء /
سعى نحو حضن فقيرة /
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية //

نموت كآلاف من يكبرون /
حين يقاتون خبز الشموس /
ويسقون ماء المطر //
ونلقاهم صبية يافعين./
حزانى على الطرقات الحزينة /
فتعجب كيف . نموا و استطالوا وشبت
خطاهم /
و هذى الحياة ضنينة //
تسكعت في طرقات الحياة /. دخلت
سر اديبها الموحشات //
حجبت بكفي لهيب الظهيرة في الفلوات // .[٤]

الفصل الأول

القراءات المتعددة للنص

تمهيد

تمر التجربة المسرحية بعدد من القراءات المتدرجة عبر عـدد مـن المستويات : القراءات السبع للمسرحية قراءة المؤلف للشخصيات الدراميـة والأحداث التي تبرز خبراته المعرفية و التقنية علي مسرح ذهنـه . فقـراءة المخرج المسرحي و قراءة الممثل للشخصية في إطار علاقاتـها ودوافعـها ومحيطها الدرامي , وبعدها قراءة الناقد المسـرحي للعـرض ثـم القـراءة المتجددة والمتعددة للجمهور في كل ليلة عرض, بل في كل بلدة يعرض فيها.

و هذه القراءات تبعد الشخصية الدرامية عن تصور الكـاتب و هـو مبدعها الأول . فهي في كل مرة تقرأ فيها أو تعاد قراءاتها تبتعد عن مبدعها الأول فتصبح في كل مرة شخصية جديدة غريبة عليه غريبة عنـه و بذلـك تكتسب الخلود , لأنها لم تعد ملكا لمن خلقها من العدم و لا هي ملـك لمـن جسدها فكرا عبر أساس نظري عند الإخراج و لا تصبح ملكا لواحد ممـن جسدوها بالتمثيل علي خشبة المسرح , بل هي ملكية عامة . هي مشاع بيـن الجميع لأنها تأخذ من الجميع بالقدر الذي يثريها و يجعلها تتجدد ومـن ثـم تعيش أبدا .

و لسوف نناقش في هذا الفصل أوجه القراءات في النص المسـرحي وصولاً إلي دور المخرج المسرحي في إعادة كتابة النص بلغة مرئية غـير مسموعة وأداء تجسيدي في آن واحد .

القراءة الأولي

قراءة الكاتب المسرحي لفكر الشخصية

الكاتب المسرحي و التجديد في الشكل

هل يقرأ الكاتب المسرحي فكرة شخصيته قبل كتابتها ؟ إن قضية التجديد في الشكل المسرحي قد خضعت لضرورة حياتية تتصل بطابع التجديد الذي هو حتمية للبقاء , كما خضعت لضرورة ذاتية تتصل مباشرة بذات المبدع نفسه , و ما يلامسها من ضرورات موضوعية تتصل ببيئته وتفاعل الفكر فيها مع القيم , وهي ضرورة تفرضها حتمية التلامس والاحتكاك , و الرغبة في التفرد والسبق لإثبات الذات و نشدان الذكر أو الخلود .

وقد تبرز ضرورة التجديد الحياتية علي ضرورة التجديد الذاتية عند كاتب من الكتاب , أو عمل إبداعي من إنتاجه دوناً عن أعماله السابقة واللاحقة لذلك الإنتاج الإبداعي الجديد . و قد يحدث العكس تماماً .. فلا قاعدة تضبط النزوع إلي التجديد .

فهذا يوسف إدريس – علي سبيل المثال – ينحو إلي التجديد .. انطلاقاً من فكرة البحث عن شكل مسرحي محلي أو قومي يحل محل الشكل الغربي الأوربي للمسرح . و هو أمر واكب دعوة شوقي عبد الحكيم و أحمد بهجت للبحث عن مسرح الفلاحين في مصر ولحقت بها دعوة توفيق الحكيم إلي إيجاد شكل أو قالب مسرحي عربي و تجربة مسرح السامر التي جسدها محمود دياب . وقبل ذلك محاولات الطيب الصديقي المخرج المغربي من خلال مقامات " بديع الزمان الهمزاني " .

إن هذه الدعوات قد واكبت الصحوة القومية العربية التي شاعت في توجهات الزعيم الوطني (جمال عبد الناصر) في مصر نحو وطن عربي واحد (من المحيط إلي الخليج)

ولقد لصقت بتلك الدعوات المتكررة للبحث عن شكل عربي مسرحي .. تنظيرات وكتابات إبداعية مسرحية ظهرت في مصر و في سوريا و في المغرب العربي و في الأردن . إذ كتب المسرحيون المغربيون تنظيراً حول الشكل المسرحي , يرفض المسرح الأرسطي التقليدي هدفه التطهيري , كما يرفض المسرح الملحمي البريشتي و هدفه التغييري , ويدعو بشكل مسرحي يحسبه جديداً , و يوسع هذا الشكل الذي ينشده تنظيراً و كتابه هنا و هناك ؛ و ما هو إلا خليط من اتجاهات مسرحية متعددة ومتضاربة الأهداف والعناصر و الركائز .. منها الأرسطي , و منها الملحمي , التي تختلط ببعض الأساليب الفنية للأدب العربي . و لقد سبق إليها الكاتب المسرحي المصري نجيب سرور فيما أبدع من نصوص مسرحية جمع فيها عناصر المسرح الملحمي بعناصر فنية تراثية عربية دون طنطنة تدعي التنظير .

نفي النص المسرحي :

ليس ما دعا إليه الاحتفاليون المغاربة في المسرح سوي خليط من كل هذا من خلال أسلوب مسرح القسوة الذي دعا إليه الكاتب المسرحي الفرنسي (أنتونان أرتو) حيث نفي النص المسرحي و إيجاد شكل جديد للمسرح يستبدل المنظر في العرض المسرحي بالفضاء المسرحي , كما دعا إلي أحداث فيها إثارة الرومانسيين و دسائس أحداثهم و رموز القديسين , بهدف تصوير الأحداث تصويراً يبرز قسوة الشخصية في عنفها و عنفوان مشاعرها و مسالكها إسقاطاً للكبت وطلباً للتطهير منه . كما رأي رولان بارت من منظور نقدي , ميتة المؤلف فور انتهائه من كتابة نصه الإبداعي وقبله رأي المؤلف المسرحي الفرنسي جان جيرودو أن الشخصية المسرحية تفارق كاتبها فور فراغه من كتابتها .

إذا فهذه دعوات لتجديد شكل المسرح بعيداً عن الموضوع ؛ لذا فهي دعوة شكلانية , إذ تري الشكل باعثاً أو خالقا للمضمون . و في ذلك عودة لاتجاه قديم في الأدب و الفن علي المستوي العالمي عربياً ثم أوربياً (الشكلانيون الروس ومدرسة براغ).

أما التجديد بدافع الضرورة الموضوعية فينبع من قوة الموضوع الذي يطرحه الكاتب نفسه في إيجاد شكل جديد يولد من خلاله , و هو ما فعله (لويجي بيرانديللو) حين تعذر موضوع له علي الخروج في الثوب التقليدي وامتنعت الشخصيات عن الظهور في الشكل الذي أراد صياغتها في إطاره . و لما طالت مدة مكوث الشخصيات في تصوراته الذهنية , و امتنعت عن التجسد في روايته التي أراد لها أن تتجسد في شكلها , اهتدى لخروجها من تلك المشكلة إلى شكل جديد يضع فيه شخصيات قصته وأحداثها و هو الشكل الذي جاء في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) فهو لم يؤرقه الشكل المسرحي , حتى يبحث له عن مضمون , مثلما فعل يوسف إدريس بعد ذلك في (الفرافير) أو مثلما فعل توفيق الحكيم الذي يؤرقه الشكل دائماً فيبحث للشكل عن المضمون الذي يكون مناسباً لمقاسات الثوب الجاهز الذي تشكله الفكرة عنده , و ذلك عكس ما كان يفعله باكثير في مسرحه حيث يستدعي المضمون الشكل الملائم أو المناسب له , و كما يفعل كتاب المسرحية الملحمية وكتاب المسرحية الوجودية .

و أخلص مما تقدم إلى ما يأتي :

إن مصادر الشكل في المسرح تحتمها ضرورتان :

أولا : توجه ذاتي نابع من رغبة الكاتب المسرحي في إظهار تفوق و بروز شكلي أو مظهري – أي نابع من فكرة تسيطر عليه , أو رغبة في سبقه لغيره في الدعوة لشكل جديد أو ابتكار شكل جديد .

ثانياً : توجه موضوعي , حيث يستدعي الموضوع شكله الذي إن تعسر الكاتب في الحصول عليه وطالت مدة بحثه اضطر تحت إلحاح موضوعه الإبداعي إلى أن يبتدع له شكلا يطابقه و لا يطابق سواه ,

وهذا ما فعله (بيرانديللو) مع شخصياته وهو ما لم يتم إلا من خلال وجهة ديمقراطية أو حوار فكري ديمقراطي بين الكاتب و شخصيات روايته وهو حوار ديمقراطي متقطع أو يتم في ذهن الكاتب عبر تأملاته و انقطاعه فلقد (كان الفراغ يخيم من حوله , فلم يفكر أو يتحدث إلا للشخصيات التي تنشأ في ذهنه) .

وقد نشأت في ذلك الوقت شخصيات رأي أن يصبها في قصة و لكنه لم يفعل ورأى أن الوقت قد حان ليكتب قصته بدلا من التفكير فيها .

ولكنه لم ينجح في جعل الشخصيات تعيش , أجل إنه رسم الشخصيات لأناس مسّهم الضّرر فهي قصة أب يجد ابنة زوجته في دار للدعارة و هي تأبى الخضوع لغرائز الرجل الذي يرفض الشيخوخة .

وكان لدى بيرانديللو العناصر التي تقوم عليها قصة ممتازة و لكن القصة لا تسير . . وعجز عن كتابتها و ظلت تدور في ذهنه بضع سنوات تراوده و قد تحدث عنها إلى ابنه منذ سنة ١٩١٥ و لكنه لم يحقق فكرتها وعلى ذلك رأى أن يتحدث عن هذه الشخصيات وعما دار في ذهنه – بشأنها.

إذن فالموضوع يتمحور حول (فكرة المؤلف الذي لم يستطع تحقيق شخصياته على الورق فيطلقها إلى حيث تستطيع العيش , أين تعيش إذن ؟ في المسرح , أمام خشبة المسرح ظلاله وأضوائه؟ و من تقصد هذه الشخصيات ؟ مدير المسرح بالطبع . . حيث أن المؤلف لم يعد راغباً فيها , فله مشاغله وأرزاؤه . . و هي الآن تريد أن تعيش)

إذاً فتلك مسرحية بلا قصة و إنما هي أحداث سوف تنسج أمام الجمهور؛ سوف تنسجها شخصيات ليست لها قصة و لا شئ في ذلك فلقد كانت إحدى روائع اليونان القديمة بلا حدث تلك هي مسرحية "الفرس" لإسخيلوس – لذلك فلا يضير مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) أن تكون بلا قصة ذلك أن المسرحية – أي نص مسرحي – هو عبارة عن الأحداث التي ترتبت عن قصة قد انتهت فأحداث (أوديب) لسوفوكليس تبدأ

بعد انتهاء قصتها , وكذلك أحـداث (عطيـل) أو (مكبـث) و (روميـو وجولييت) بعد ما كان من أمر العداء التاريخي بين عائلتيهما .

غير أن الجديد في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) هـو أنـها تضع الشخصيات في حالة صياغة لوجودها الذي دفعها إليه المؤلف واختفـى , وهو نفسه الذي صنعه يوسف إدريس بعد ذلك في (الفرافير) مع (السـيد والفرفور) إذ دفع بهما أمام الجمهور ليصوغا جوهر وجودهما فـي وسـط اجتماعي عليهما صنعه , في مواجهة المجتمع البشري القابع في القاعة .

وهذا لا يبتعد عن إطار الفكر الوجودي المادي الـذي يؤمـن بـأن (الوجود أسبق من الماهية) في مقابل الإطار الفكري للوجودية المثالية عنـد أفلاطون وأوغسطين و كيركجارد)

الذي يؤمن بأن (الماهية أسبق من الوجود) أي أن جوهر وجـود المخلوق يتحدد في الغيب قبل أن يولد و يرى الوجود , غير أن شـخصيات بيرانديللو وشخصيات يوسف إدريس في كلتا مسرحيتيهما توجـد أولا ثـم تنطلق بعد ذلك في مواجهة مع الغير في.وسط أو محيط بيئي من أجل إعـادة صنع جوهر وجودها, إذاً فهي في صراع مع الموجود قبل وجودها الذي هو من صنعها هي و هو صراع (الأنا مع الغير) مع اعتراف بحق ذلك (الغير) في الوجود بالشكل الذي يرضاه ذلك الغير – مع التزام باحترام كـل (أنـا) لغيرها في صياغة جوهر و جودها .

ولئن استقبلت مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) استقبالا فيه حفاوة الشباب ليلة عرضها في عام ١٩٢١ على مسرح " فاللي دي روما " بما دل عليه التصفيق الحاد المتصل , فقـد اسـتقبلها جمـهور الشـرفات والمقاعد المرتفعة الأسعار بالصياح المنتظم "مـهرج , مـهرج " و " إلـى المجاذيب , إلى المجاذيب " الأمر الذي ترتب عليه نشوب معركة بـالأيدي بين طرفي الجمهور في حضور المؤلف و ابنته بعد مناقشة حامية بين النقـاد الصحفيين و الممثلين بعد العرض نفسه حيث اشتجرت الآراء النقدية حولها .

ومهما يكن من أمر ذلك الشجار الفكري حول عمل إبداعي فإننا نخلص إلى ما يأتي :

- إن الإبداع قد جاء من ناحية الشكل و ليس من ناحية الموضوع .
- إن الموضوع هو الذي قد يستدعي الشكل الملائم له .
- إن الشكل قد يستدعى المضمون .
- إن التمرد و هو الانفلات من الإطار التقليدي يشكل أساس البحث عن جديد ومن ثم نقطة الانطلاق نحو الإبداع , فلا إبداع دون تمرد على مألوف.
- إن التمرد في المسرحية نتاج رفض الشخصية الدرامية للإطار التقليدي الذي ارتضاه لها المؤلف , حين يخلق لها جوهر وجودها قبل أن يوجدها في نصه (البيئة الدرامية)
- إن الفسحة الفكرية الديمقراطية بين الكاتب و شخصياته الدرامية التي تحتم بحث المؤلف عن شكل جديد ترضي به الشخصيات لتتجسد و تظهر أحداثها ودوافعها و علاقاتها أو هي تصوغها في حرية لا يحدها سوى التزامها بحرية غيرها فهي تصنع ذاتها أمامنا فكراً وشعوراً وتفاعلا ودوافعا بالشكل الذي ترى معه تحقق جوهر وجودها , غير أنها لا تقف حائلا قوياً أو مانعاً شديداً أمام غيرها ليحقق جوهر وجوده , لأنها إن فعلت ذلك تحول الصراع إلى قطبين متناقضين يتحتم قضاء قطب منهما على القطب الآخر مما ينتج مأساة للمقضي عليه , أولهما معاً كما حدث في (هملت) شكسبير حيث لم يتبق من أطراف الصراع أحد , الأمر الذي أدى إلى أيلولة الوجود الفاعل و المسيطر إلى قائد الجيوش الأجنبية الذي أصبح أمر بلاد الدنمرك في يده بعد سقوط الملك و صنائعه وسقوط البطل هملت , مما دفع (بريخت) في قراءاته النقدية للشخصية إلى أن يتهم (هملت) بالخيانة وبانعدام صفة القيادة أو الرؤية السياسية .

ونخلص في النهاية إلى أن الإبداع في الكتابة المسرحية وليد القراءة المتأنية والمتأملة من المؤلف نفسه لفكر الشخصية , لنوازعها و توجهاتها

ومشاعرها و لإرادتها , بحيث يتركها تحقق في ذهنه كل ما تريد و شكل هذه الإرادة و يكتفي فقط بمدها عبر تصوره الذهني بما يلزمها لا لتوجد و تتجسد ولكن لتصنع بنفسها جوهر هذا الوجود و التجسد يتركها تأخذ مــــن معيــن خبراته النظرية والعملية ما يلزمها وما تحتاجه لتعبر عن جوهــر وجودهـــا قولا وفعلا و شعورا وفكراً ودوافع و علاقات يعطيها على قدراتـــها لتوجــد حاجتها إلى الوجود , ويتركها بعد ذلك لتخلق جوهر وجودهـــا مـــن خـــلال الممثل الذي يجسدها حياة كاملة , دائمة التفاعل و التجدد في كل مرة تظـــهر فيها في مواجهة جمهور , وهي تغير شكل وجودها من ممثل إلى أخر ومـــن ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية .

ومعنى ذلك أن الكاتب يجب أن يمر بمرحلتين عنـــد كتابتـــه لنـــص مسرحي وهي مرحلة معملية : تلك التي يحاول فيها البحث عن شكل مناسب تقبله شخصيات مسرحيته المتصورة عن طريق حـــواره الديمقراطـــي مـــع شخصياته , ذلك الحوار الذي يتم في ذهنه , حيث ينقطع الكاتب لشـــخصياته فمثل هذا الحوار المتصور بين الكاتب و شخصياته لو كان قد دوّن في نـــص لجاز أن يطلق عليه (نص مسرحي معملي).

أما المرحلة الثانية بعد أن يظهر النص نفسه إلـــى الوجـــود فـــهي (مرحلة تجريب في النص المسرحي) إن كان الشكل فيه مبتدعـــاً أو غـــير مسبوق . وحيث ننتهي من القراءة الأولى للنص المسرحي , نجد أنفسنا أمـــلم القراءة الثانية للنص المسرحي وهي قراءة المخرج .

القراءة الثانية

قراءة الدراما تورج للنص المسرحي

لا يخلو الإخراج المفسر للنص المسرحي من رؤية خاصة بـالمخرج و في ذلك إلزام له بإجراء إضافة فكرية يحتملها فكر المؤلف كما هـو فـي نصه المسرحي و يضفي على هذا الفكر توكيداً وإثراء وإضـاءة لجوانـب وقعت في الظل - في رحلة تأليفه لذلك النص - و رأى المخـرج المفسـر إضاءتها ووضعها في بؤرة الاهتمام حين استشف دورها في بلورة المغـزى الذي يريد إيصاله توكيداً للمغزى الذي أراده المؤلف بعمله الإبداعي المؤلف.

وذلك يلزم المخرج المفسر بإجراء ترتيبات على النص المســرحي نفسه قبل البدء في مرحلة التنفيذ و في أثناء التنفيذ أيضاً , وهذه الترتيبـات لا تضيف حرفاً إلى الحوار مع أنه قد يلجأ إلى حذف فقرة أو جزء من حــوار بعض الشخصيات و استبداله بجمل ضوئية أو بجمل حركية أو بجمل صوتية أو موسيقية أو تكوينية أو تشكيلية لونية . . فالحركة لغـــة والضـوء لغـة والنغمة لغة و اللون لغة , و كلها تشكل إلى جانب الكلمات في الحوار لغـــة العرض المسرحي .

وقد تضطره الرؤية التي أحس بها فكرياً فيها و عايشها ثم جربـــها على النص المؤلف في مرحلة الإعداد له و إنتاجـه أن يقـدم أو يؤخـر أو يحذف مشهداً من النص لأن ضبط إيقاع العرض لابد و أن يتوافق مع إيقـاع العصر الذي يعرض فيه حتى يظل الحضور المسرحي مدخلا للتفاعل الممتع بين الأداء و التجسيد وبين الجمهور .

لذلك يلجأ المخرج المفسر إلى إعداد النص المسرحي حتى يتمكن من توجيهه , بل توجيه العرض المسرحي لكشف المغزى بما يوافـــق فكـر أو أيديولوجية أو وجهة ما , في أسلوب ثري ممتع فمؤثر و مقنع و سواء أجرى المخرج نفسه ذلك الإعداد للنص المسرحي أم عهد به إلى المؤلف نفســه -

بعد جلسات نقاش وجدل و تفاهم منسجم و متعاون عن اقتناع بدور كل مبدع منهما – أم عهد به إلى (دراما تورج) (كاتب غير المؤلف الأصلي للنص) , فإن الإعداد – هنا يشكل بالضرورة لوناً جديداً من قراءة النص المسـوحي نفسه .

وتعد قراءة المعد أو (الدراما تورج) للنـــص المســرحي و هــي القراءة الثانية في عملية إنتاج عرض مسرحي استند إلى الاتجـــاه المفســر للنص ضرورة ثانية يرتكز إليها العرض المسرحي , بل تدخل في صلـــب نظرية العرض المسرحي – في اتجاهه المفسر للنص –

قراءة المعد المسرحي لفكر النص

هناك من النصوص المسرحية ما يحمل بعديد من الخطوط الفكريـــة التي تبدو متعارضة في نظر المخرج المفكر الأمر الذي يدعوه إلـــى قطـــع اتصال خط فكري منها .

ففي مسرحية (سليمان الحلبي) لألفريد فرج يلجـــأ المؤلـــف إلـــى المقابلات الفكرية , حيث يقابل موقفاً درامياً بموقف درامي آخر يشابهه مـــن حيث الموضوع و من حيث الوجهة وشكل الســلوك وصـــولا إلـــى تشـــابه الموقفين أو مقاربتهما ببعضهما في مشهدين مختلفين من حيث الشـــخصيات ومن حيث ترتيب موضعهما في النص المسرحي نفسه فالنص قـــائم علـــى البناء الدرامي المتوازي , حيث يسير حدثان دراميان في خطين متوازييـــن منذ بداية النص حتى نهايته وهو بناء درامي شبيه ببناء شكسبير للأحداث في مأساة (الملك لير) ومن قبله البناء الدرامي عند تورانتوس الروماني.

إن ألفريد يقارب بين فكرة ديمقراطية الغرب , متمثلة في حواريـــة (كليبر) والمهندس (جابلان)

وفكرة الشورى العربية عند المسلمين , متمثلة في حوارية (ســليمان الحلبي) مع رفيق دراسته الأزهرية (محمد) ليقارب بين المدنية الفرنســية والمدنية المصرية في ذلك الوقت . إن تلك المقارنة أو المقاربة الديمقراطيـــة

هنا مقاربة تلفيقية لأن كليبر هو قائد جيش غاز مستعمر والغزو اغتصاب أرض وطن الغير ينفي عن الغازي صفة الديمقراطية .

المخرج معداً للنص المسرحي

في عام ١٩٨٧ أخرجت لطلاب قسم المسرح بآداب الإسكندرية نص مسرحية (سليمان الحلبي) ضمن مشروعات إنتاج عروض لطلاب (الفرقة الرابعة) و حين شرعت في التدريبات الأولية للعرض (قراءات المنضدة) بعد توزيع الأدوار على الطلاب, لم تكن لدي رؤية فنية للنص , بل كان هدفي هو تدريب طلاب الفرقة الأولى على الأداء المسرحي الجماعي من خلال (الكورس) و تدريب طلاب الفرقة الثانية على أداء الأدوار الأولى والثانية (الرئيسية والمساعدة) : (سليمان – كليبر – جابلان – السادات – الشرقاوي – محمد – حداية – ابنته) . و هذا هو إطار عملي أستاذاً لمشروع التخرج في التمثيل – غير أن عملي مبدعاً لم يكن قائماً في بداية التدريبات – لم يكن محل نظري .

و لقد ساعدتني إحدى المعيدات – تخصص ديكور مسرحي فنون جميلة – في تصميم المناظر المتعددة لأحداث المسرحية و بنائها , و كذلك في توفيق الأزياء وفق كل شخصية – من المخزون لدينا – و لأن المناظر متعددة و متلاحقة ويتطلب تغييرها أسلوباً عملياً وفعالا مع غياب عمال مسرح مدربين و فنيين متخصصين في إدارة خشبة المسرح , خاصة وأن العرض سيتم بقاعة التدريبات بالكلية حيث المساحة الفضاء و أسلوب الاعتماد على لغة الجسد والممثل أكثر من الاعتماد على غيرها من عناصر العرض المسرحي , لذلك فإن تغيير الملابس بين الطلاب الذين يمثلون أكثر من دور مسرحي سيكون مستحيلا و تغيير المناظر سيكون أشد صعوبة , ولقد حاولت المعيدة (المصممة) حل هذه المشكلة بأن تصنع منشورين على عجلات (برياكوتا) و هي قاعدة خشبية متينة مثلثة الشكل استخدمها المسرح اليوناني القديم في تغيير المناظر , و بهذه الطريقة يمكن تغيير ستة مناظر تحمل على القاعدتين المثلثتين ذات المحور و العجلات فيشكل كل

منظرين متحركين مع منظرين ثابتين المنظر الأساسي لكل مشــهد - فــي إطار المنظر المسرحي البسيط .

ولكن بعد العديد من التدريبات و خاصة تلك التي اســتهدفت تثبيـت حركة الممثلين (الميزانسين) التي جعلتها نابعـــة مـــن الحـــوار (الحركـــة المترجمة للحوار . . تلك التي يغلب عليها التحريك لا الحركة النابعـــة مـــن الدوافع الفكري للمؤلف - الفكر المتحرك) تأملت فكر النص تأملا إبداعيـــاً وبعين الناقد التفكيكي و اجتهدت في نقض المغزى الذي رمى إليه المؤلـــف , حيث سعى نحو مواجهة حضارة الغرب التي حملتها الحملة الفرنسية علـــى مصر بقيادة " نابليون " وتصدي " كليبر " لحضارة الإسلام والعـــرب التـــي حملها " الأزهر " و شيوخه بقيادة " الشيخ السادات " و "الشـــيخ الشـــرقاوي" وتصدّي " سليمان الحلبي " لكليبر بوصفه رمزاً للحضارة الغازية .

إذاً فنحن أمام مواجهة بين حضارتين : الحضارة الماديـــة الغربيـــة والحضارة الروحية الدينية المسلمة الشرقية .

وحيث وصلت إلى هذا الاستخلاص فإن الحركة (الميزانسين) يجب أن تتغير فلا تنطلق من الحوار و إنما تنطلق من نقض المصدر الفكري الذي أصدر الحوار و فعل العلاقات بين شخصيات النـــص المســـرحي (ســـليمان الحلبي) وأطراف الصراع و من هنا فإن الحركة قد اتخذت شكل مواجـــهات متتالية بين " سليمان الحلبي " نائباً عن الحضارة الإسلامية آنذاك (الأزهـــر) و" كليبر " نائباً عن الحضارة الغربية الغازية , و لما كانت المواجهة تتطلـــب الإيقاع السريع و كان تعدد مناظر الديكور يشكل عائقـــاً , وكذلـــك تغيـــير الملابس عند من يمثل أكثر من دور , لذلك اختزلت المناظر إلى منظريـــن فقط و ضعتهما في مواجهة دائمة لبعضهما البعض منذ بداية العـــرض إلـــى نهايته بما يشكل ضلعي مربع أجلست المتفرجين في الضلعيـــن المتقـــابلين المتبقين من المربع الذي يحيط بفضاء الأداء التمثيلي - و قد أغضب ذلـــك المعيدة قطعاً - لأن مجهودها ضاع سدي و ذلك فكر الدراما تورج مـــع أن المخرج هو نفسه الدراما تورج هنا.

ولما كان الكاتب قد ارتكز على الأسلوب المركب في كتابة نص مسرحيته تلك تحقيقاً للبناء الدرامي المتوازي مما يحقق التجاور في الأحداث الدرامي الرأسي (المنطقي) للأحداث – وفق أسلوب كتابة المسرحية الدرامية التقليدية* – و كان ذلك سبباً في احتواء النص على أكثر من مقولة درامية أو فكرة أساسية منها ما يتعلق بصراع الحضارتين المادية و الدينية , ومنها ما يتعلق بالتاريخ المدوّن في محاضر التحقيق مع " سليمان الحلبي " من قبل السلطات الفرنسية الغازية بعد اغتياله لكليبر في حديقة قصره في ناحية الأزبكية ومنها ما كتبه (الجبرتي) في يومياته عن هذه الحادثة , ثم فكّر المؤلف الذي يستعرض كل هذه الآراء و يواجهها ببعضها البعض في شبه حياد أمام جمهور معاصر ليرى رأياً آخر غير الذي دوّن في محضر التحقيق ونقله الجبرتي عن سبب قتل " سليمان " لـ " كليبر " – تأسيساً على النهج الملحمي البريختي– و لأن خلاصة ما حاوله ألفريد فرج في نصه هذا كان إبراز تحليله للدور الحقيقي وراء إقدام (سليمان) علي قتل (كليبر) حيث دأب " كليبر " علي إذلال الشعب العربي المصري المسلم – مجرد الإذلال – و هو ما يؤكده جدل " كليبر " نفسه مع مهندس الحملة " جابلان " الذي أراد به " الفريد فرج " أن يسجل الأسلوب الديمقراطي للفرنسيين في التعامل مع بعضهم البعض في موازاة الأسلوب الديمقراطي للأزهريين في التعامل مع بعضهم البعض , ذلك الذي دار بين " سليمان " "والشيخ محمد " زميله في الرواق في الأزهر أو بينه وبين الشيخ الشرقاوي حيث افصح كليبر عن نواياه من وراء فرض (إثني عشر مليون فرنك) علي المصريين متضامنين كغرامة للفرنسيين و فرض (ثمانمائة ألف فرنك) علي السيد (محمد أبو الأنوار السادات) شيخ الجامع الأزهر فقال لجابلان : " لا أريده أن يدفع أريده أن يركع " فإذا تحقق لكليبر هذا الذي يريد ؛ وركع شيخ الأزهر – رمز الإسلام وقدوة المسلمين – فقد ركع العالم الإسلامي كله!! ولذلك كان التحدي الحقيقي الذي لم يجد له متصدياً سوي ثورة الشعب المصري ووقفة علماء الأزهر وامتناع الشام عليه . تلك التي أجبرت نابليون

إلي جانب طموحه في العودة ليشارك في حكم باريس نفسها إلي الفرار إلـــي فرنسا . في حين لم يجد أسلوب المواجهة المباشر و السافرة من كليبر أمـــام فردية القرار و السلوك من (سليمان) فكأن الفعل العنيف من المستعمر كليـبر أدي إلي رد الفعل المساوي له من قبل الوطني العربي المسلم " ســـليمان ": المنازلة الفردية .

قراءة المعد لفكر المخرج

ولما كان توجه رؤيتي مخرجاً لنص (سليمان الحلبي) قد تبلور في إبراز شكل المواجهة بين الحضارة المادية التي تستند إليها الحملة الفرنســية والحضارة الإسلامية التي يستند إليها الأزهريون و مـــن ورائــهم الشــعب المصري فقد أهملت أو أخفّت صوت الأفكار أو المقـــولات الأخــرى فــي النص. فإذا كان ألفريد فرج قد أهتم بإبراز ديمقراطية الفرنسيين فأنني كمعـد لم أر أهمية لديمقراطية المستعمر , و إذا كان ألفريد فرج قد أهتــم بــإبراز أسلوب الحوار الديمقراطي لدى المثقفين الأزهريين و إبراز روح (ســليمان) الديمقراطي فإنني لم أر أن ذلك قد غير من إصرار (سليمان) الفردي علــى قتل كليبر فكليبر على الرغم من سماعه للرأي الآخر (رأى جابلان المـهندس الفرنسي المدني) الذي كان يرى ضرورة أخذ كليبر المصريين باللين إلا أنه ينفذ فحسب ما يريد تنفيذه (إخضاع الشعب المصري وركوع علماء الأزهر).

كما أني أرى أن اغتيال كليبر لا يعد بحال اغتيالا سياسياً , ذلــك أن الاغتيال السياسي هو فعل وطني فردي عنيف ضد زعيم وطني يرى قاتلـــه غير ذلك و لم يكن كليبر زعيماً وطنياً و لكنه قائد عسكري غاصب و محتل و ديكتاتور متسلط و دموي و التصدي له يكون من جنس فعله , وهذا يجــب إبرازه في العرض.

لذلك كله فإن النص كما كتبه مؤلفه ألفريد فرج يشكل عبئـــاً علــى الرؤية التي ارتكز عليها الإخراج , وهي ترتكز بدورها على المغزى الـــذي أراده المؤلف ألفريد فرج من وراء نصه: (سليمان الحلبي) من هنا جــاءت

ضرورة إعداد النص لبلورة هذا المغزى وإضاعته مع خفوت صوت الأفكار الفرعية المؤدية إلى ذلك المغزى و التي تصب في مصبه .

فلسفة إعداد النص المسرحي

استهدف نص سليمان الحلبي لألفريد فرج الانتصاف لـ" سليمان الحلبي " الثائر العربي المسلم الذي شوهه الكتّاب الفرنسيون و غيرهم , حتى أن الجبرتي لم يأخذ فيما كتب عن حادثة اغتيال الجنرال كليبر علي يد سليمان بغير ما ورد في تحقيق السلطة الفرنسية في ذلك الحادث , وقد وقف ألفريد فرج في هذا النص موقفين :-

الموقف الأول : يريد ألفريد فرج وضع الحضارة الإسلامية ممثلة في الأزهر عن طريق (سليمان الحلبي) الطالب الأزهري , والحضارة الغربية الاستعمارية ممثلة في الحملة الفرنسية عن طريق (كليبر) في مواجهة بعضهما بعضاً , ليأخذ المتلقي موقفاً تصويبياً من هذه الواقعة التاريخية فلا يأخذ برأي المحقق الفرنسي الذي اعتبر سليمان قاتلا مأجوراً من والي حلب التركي , وإنما يضعه في مكانه الصحيح اللائق به بوصفه ثائراً وطنياً مدفوعاً بحميته على عروبته و إسلامه , وأزهره رباط عقيدته. وقد اتخذ الإعداد قاعدة أولي للانطلاق في الجزء الأول من العرض.

الموقف الثاني : أما الجزاء الثاني من قراءة الإعداد للنص نفسه رأي أن ألفريد فرج يعقد مقارنه أو صورة مقارنة بين ما يسلكه الفرنسيون حيث يقطعون الطريق علي الناس و ما يسلكه (حداية الأعرج) و هو قاطع طريق مصري . فالموقف واحد : (قطع طريق) موقف متشابه . هذه حرابة و تلك حرابة . الأجانب بالجيوش و المدافع و الخيول و قاطع الطريق (حداية) – و هو شخصية ابتكرها خيال ألفريد فرج – بالخناجر و السيوف والسياط . فالموقف متشابه وإن اختلف الجنس (فرنسي) (مصري) إلا أنه هنا جنس واحد (قطاع طرق) وفعل إرهابي واحد : حرابة .

لذلك ضفّر الإعداد بين صورة الحرابة الفرنسية و صورة الحرابة المحلية , الأولي يقودها (جنرال كليبر – ساري عسكر فرنسيس)

أما الثانية فهي بقيادة (ساري عسكر حداية) – كما أطلق هو على نفسه – و ذلك على النحو الآتي :

فقرة من نص قراءة الإعداد المسرحي للمشهد الافتتاحي لمسرحية (سليمان الحلبي) (إضاءة موقع في قلعة قديمة متهدمة) (رهط من المصريين والبدو يعبرون بجوار المبنى)

قاطع طريق :(يبرز من الخرابة) هوب . .
(يتوقف الناس . . يستديرون إلى الشمال ثم يتحركون إلى الخلف)
(إظلام " قاطع الطريق " وإضاءة "جندي فرنسي ")

جندي فرنسي :(يبرز لهم حين يستديرون طلباً للعودة فراراً من قاطع الطريق)
هوب . .

الفلاحون :(يتوقف الناس . . يستديرون إلى الجنوب ثم يتحركون)
(إظلام " جندي فرنسي " و إضاءة قاطع طريق)

قاطع طريق : هوب . . لا يتحرك أحد (شاهراً سيفه)

الفلاحون :(يستديرون للخلف في محاولة متكررة للهرب)
(إضاءة الجندي الفرنسي و إلى جانبه جندي آخر)

الفرنسيان : هوب . . لا يتحرك أحد

الفلاحون :(يستديرون في أماكنهم) (إظلام الجنديين الفرنسيين)
(إضاءة قاطعي طريق)

قاطعا الطريق : هوب (يستديرون مع إظلام منطقة قاطعي الطريق وإضاءة الفرنسيون الجنود في مواجهة المارة)

الجنود الفرنسيين : هوب (يستديرون مع إظلام منطقة وجود الفرنسيين وإضاءة منطقة قطاع الطرق)

قطاع الطرق : لا يتحرك أحد . . (إظلام قطاع الطرق مع استدارة

المارة)

الجنود الفرنسيين :(عليهم الضوء) لا يتحرك أحد . .

قطاع الطرق : (يحاصرون المجموعة بأسلحتهم) ويرغمونها على الركوع و هم حولهم شاهري الأسلحة)

الجنود الفرنسيين :يحاصرون الجميع وأسلحتهم موجهة للخارج نحو الجمهور الذي يحيط بالمشهد)

(يتجمد التكوين و تضيق دائرة الضوء لتحصرهم)

صوت سليمان : (صدى من بين جمهور المشاهدين)

" إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق

(صوت طرقعة كرباج في الهواء) (إظلام تدريجي) وفجأة (إضاءة أسطع)

(محاولة الجوقة للهرب و تسللها هنا و هناك) (طرقعة كرباج في الهواء)

صوت : هوب . . لا يتحرك أحد (تتخذ المجموعة شكل صف واحد)

(يتجمد المشهد مؤقتاً)

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي (يدفعه الضابط من كتفه إلى داخل الحدود)

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي (يدفعه الضابط من كتفه إلى داخل الحدود)

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي (يدفعه الضابط من كتفه إلى داخل الحدود)

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي (يدفعه الضابط من كتفه إلى داخل الحدود)

ضابط فرنسي : اسمك (تخفت الإضاءة تدريجياً و الصف لا ينتهي)

واحد : سليمان الحلبي (تتحرك الجوقة نحو الصالة و هم يرددون كلام الكورس في بداية مسرحية (سليمان الحلبي) كما كتبها ألفريد فرج)

(إضاءة وجه سليمان مسترجعاً الأحداث)

مجموعة الكورس : في الرابع عشر من أبريل سنة ١٨٠٠ أنذر الجنرال كليبر مدينة مصر بالتسليم . و رفض الثوار . و في اليوم التالي بدأ الهجوم (تنوب مجموعة الكورس بين جمهور الصالة)

(إضاءة أسطع على خشبة المسرح)

- الحدود و الفرنسيون -

ضابط فرنسي : تقدم اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحد : سليمان الحلبي

ضابط فرنسي : اسمك ؟

واحدة : سليمان الحلبي

ضابط فرنسي : بيير.اسمها سليمان الحلبي (موجهاً كلامه لزميله) يتضاحكان

(تخفت إضاءة المشهد مع دوي طلقات المدافع)(تتجه المجموعة نحو الصالة)

مجموعة الكورس٢ : دوّت طلقات المدافع على الجانبين طوال النهار حتى تصدع متراس البحر وتدفق الفرنسيون تحت وابل من

المطر والرصاص من ثغرة في ناحية أبي العلاء
ورموا الحطب من منافذ البيوت .
وأضرموا النار فاشتعلت و أتسع الحريق و اشتد وامتد
في أنحاء بولاق .
(طرقعة كرباج في الهواء – الجوقة في حالة هرج)

صوت حداية : هوب . . لا يتحرك أحد (يخرج لهم)

حداية : لا يتحرك أحد . . النساء في هذه الناحية والرجال في هذه الناحية

الكورس : (ينفذون أمره)

حداية : كل واحد منكم يخلع ما عليه من الملابس و يلقي بها على الأرض و يحمد الله أن حداية الأعرج . . شيخ منسر الناحية سيبقى له حياته إن أطاع .

(تبهت الصورة و يركز الضوء على وجه سليمان في عمق المنظر بين أطلال الخرابة)

سليمان : إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق

(إظلام سليمان)

(إضاءة كليبر و على وجهه قناع و خلفه طابور من الجند الفرنسيين في مواجهة سليمان الحلبي و خلفه طابور من الأزهريين و على وجهه قناع كل في مواجهة الطابور المواجه . وبين الطابورين المتواجهين حصرت مجموعة الكورس في تكوينها السابق حيث تخلع لحداية ثيابها وبقية العصابة تجمع الحاجيات المنهوبة)

الكورس : تحت أجنحة النار استعر القتال من بيت إلى بيت , ومن شبر إلى شبر

فرد من الكورس : و من بولاق

ثان : إلى باب اللوق

ثالث : إلى المدابغ

رابع : و الناصرية

خامس : و المحجر

سادس : و قناطر السباع

سابع : و سوق السلاح

ثامن : إلى باب البرقية

الكورس : جرجر الفرنسيون ذيول الدمار (يتقهقر طابور الفرنسيين ويكشف كليبر عن وجهه وكذلك سليمان)

(إظلام)

(إضاءة وجه كليبر وصالة العرض و جنوده يقتحمون الصالة و ينهبون الجمهور)

على لسان كليبر : فوق جثث القتلى و أنقاض البيوت و ألسنة اللهب

(تؤدي كأمر للجند) : اقتحموا الخانات و الوكائل و الحواصل , ونهبوا الودائع والبضائع و استولوا على ما في البيوت من أمتعة و أموال و ما في المخازن من غلال و سكر وقطن و أرز .

(إظلام الصالة ووجه كليبر) (إضاءة الكورس)

الكورس : أما خط الأزبكية

فرد من الكورس : وخط الساكت

فرد من الكورس : و الرويعي

فرد من الكورس : و بركة الرطل

فردان من الكورس : و باب البحر و الخروبي و العدوي إلى باب الشعرية

الكورس : فقد أصبحت خرائب تقشعر لها الأبدان

(إضاءة وجه سليمان)

سليمان : وزاد من بشاعة المشهد الدرامي أن عسكر الفرنسيين

, مدفوعين بفكرة النهب , أخذوا ينبشون الجثث من تحت الأطلال و الخرائب و يجردونها من الحلي والأشياء الثمينة.. ثم يطرحونها فوق الأنقاض صورة للهول و للفظاعة .

(تبهت الإضاءة على وجه سليمان و تسطع تدريجياً على وجوه الكورس و الأسلحة في أيديهم في تكوين هجومي)

الكورس : صورة للهول و للفظاعة .. صورة للهول و الفظاعة

(إضاءة وجه الجبرتي مع شحوب إضاءة الكورس)

الجبرتي : و في الخامس و العشرين من أبريل

مجموعة من الكورس : في الخامس و العشرين من أبريل

مجموعة ٢ من الكورس : زاد من بشاعة المشهد الدرامي

الجبرتي : الأمان الوافي الشافي

مجموعة الكورس١ : الأمان الوافي الشافي

الكورس ٢ : زاد من بشاعة المشهد الدرامي

الجبرتي : لجميع المصريين

الكورس ١ : لجميع المصريين

الجبرتي : فخرج الناس

الكورس ١ : خرج الناس

الكورس ٢ : خرج الناس من أطلال بيوتهم

الجبرتي : ينظرون

الكورس١ : خرج الناس

الجبرتي : ينظرون ما يكون

الكورس ٢ : وزاد من بشاعة المشهد الدرامي

الكورس ١ : إن عسكر الفرنسيين

الكورس ٢ : مدفوعين بفكرة النهب

الكورس ١ : مدفوعين .... بفكرة النهب

الكورس ٢ : مدفوعين .... بفكرة النهب

الجبرتي :وفي السابع والعشرين من أبريل دخل كليبر مدينة مصر

الكورس (يردد فرادي) : دخل كليبر مدينة مصر . دخل كليبر مدينة مصر

(إضاءة الصالة)

(كليبر علي فرسه و لجند يحيطون بموكبه وطبول قوية الموكب يتجه إلي خشبة المسرح)

الجبرتي : دخل كليبر مدينة مصر في موكب حاشد رهيب

(يتفرق الكورس بأسلحتهم في أنحاء الخشبة في وضع تخفي)

وقد منحه ضباطه لقب فاتح مصر

كورس الجند : فاتح مصر (يرفع كليبر يده لأعلي من علي فرسه)

الجبرتي : (يخرج المصريون " الكورس " يشاهدون الموكب)

وفي يوم ٢ مايو ١٨٠٠ نقض الجنرال كليبر إعلان الأمان (يجمع الجند الفرنسيون السلاح من المصريين)

نقض إعلان الأمان

الجبرتي : وأصدر إعلاناً بأن يدفع المصريون متضامنين ثمناً لدمائهم

كورس الجند : متضامنين

كليبر : مبلغ اثني عشرة مليون فرنك

كورس المصريين : اثنا عشرة مليون ؟!

كورس الجند : فرنك

كليبر : وأن يدفع السيد محمد أبو الأنوار السادات وحده غرامة قدرها ثمانمائة ألف فرانك

كورس الجند : ثمانمائة ألف فرنك

المنادي ١ : (من الصالة يدق الطبل من فوق حماره)
أن يدفع المصريون متضامنين مبلغ اثني عشرة مليـون فرنك و أن يدفع السيد محمد أبو الأنوار السادات وحده غرامة قدرها ثمانمائة ألف فرنك

كـــــورس المصريين : وحده؟!

المنادي ٢ :وأن يصادر مال سائر زعماء الثورة الذيـن غادروا البلاد (من الصالة)

المنادي ٣ :يصادر مال سـائر زعمـاء الثـورة (مـن الميزانين) أو(من الصالة)

المنادي ٤ : يصادر مال سائر زعمـاء الثـورة (مـن الصالة)

(يصبح المنادون الأربعة أمام الــ **Stage** مباشرة)

المنادون : يصادر مال سائر زعماء الثورة الذين غادروا البـلاد
(يتفرقون ألي خارج دار العرض و هم يكررون كـل علي حده)

الجبرتي : ومن هنا تبدأ قصتنا (تبهت إضاءة الجبرتي و تضاء الحدود و طابور العابرين عن نقطة التفتيش و جنديـان فرنسيان)

(إضاءة صورة كليبر في العمق)

كليبر : إن بلداً تدمدم فيه المقاومة ليس محتلاً بعد
(تخفت إضاءة كليبر و تسطع إضاءة موقع التفتيش)

جندي فرنسي ١ : تقدم .. اسمك ؟

رجل ١ : سليمان الحلبي

جندي ١ : اسمك

رجل ٢ : سليمان الحلبي

جندي : اسمك

رجل ٣ : سليمان الحلبي

(اظلام تدريجي)

*** خلاصة القراءة في فكر الدراما تورج :**

إن النص وفق إعداد يختلف عن نسق النص الأصلي الذي وضعه المؤلف ألفريد فرج , قد جاء وفق رؤية نظرية ركزت علي فكرتين اثنتين :

إن سرقة الغزاة للوطن تعطي الحق لقطع الطرق في سرقة المواطن .

إن الغزو الحضاري الأجنبي يقاوم بمواجهة حضارية وطنية و قومية .

وقد اقتضى ذلك تداخل بعض المقاطع الحوارية و المشهدية في المشهد الافتتاحي علي نحو ما ورد في نص الإعداد السابق .

وكذلك اقتضت مادة السرد المعلوماتي الجافة كما وردت في نص ألفريد فرج أن تعد علي نحو يؤكد حسن الاستهلال الذي يشكل عنصر الجذب في كل عمل أدبي أو فني . ولئن كان هذا من صلب عمل المخرج إلا أن " الدراما تورج " بصفته وسيطاً دراميا بين النص المسرحي و المخرج يمكنه كتابة الأساس النظري للعرض نفسه اعتماداً علي النص الأصلي للمسرحية و هكذا تتحول قراءة " المعد " للنص المسرحي المزمع إخراجه وفق رؤية مفسرة تبعاً لمنهج الإخراج المفسر – إلي نص أقرب في أسلوب كتابته أو إعادة كتابته علي وجه الدقة من نص المخرج , لا نص المؤلف دون خروج عن المضمون أو الأثر الفكري والدرامي للنص .

علي أنه من اللافت للنظر في حركتنا المسرحية العربية غياب مثل هذا اللون من القراءة للنص المسرحي , و هي القراءة التي عرفتها دول شرق أوروبا الاشتراكية و خاصة ألمانيا الديموقراطية و علي وجه الخصوص (مسرح البرلينار إنسامبل) الذي أنشأه (برتولت بريشت) المؤلف والمخرج والمفكر المسرحي , ومن قبله أستاذه (بيسكاتور) في مسرحه السياسي .

ومن الجدير بالنظر إلي الخليج العربي ندرك التوجهات العامة (الأيديولوجية الدينية) التي يناسبها مسرحيا التوجه نحو الإعداد المسرحي ,

لفترة طويلة من الزمن حتى تتضج حركة التأليف المسرحي في المنطقة , في ظل حرية سياسية أكبر ومعاناة فنان خاصة و أن التأليف: وهو التعبير عن المحتوى بأسلوب خاص بالمؤلف نفسه بحيث يبدو فيه تفرده عن غيره من المؤلفين السابقين له في مضمار تخصصه الإبداعي أو غير الإبداعي , وبحيث يكون لمؤلفه مغزاه الخاص به , و حيث تستخدم فيه محتويات وعناصر أسلوبية لا تصلح إلا حيث نسقها ونظمها إلاّ حيث سبكها في مؤلفه ذاك وفق حالة معايشة أو هيمنة بما لا يوجد بديلا لذلك المحتوى عنها بحيث يخدم حاجة اجتماعية و حضارية بشكل فيه إمتاع و إقناع إلى جانب خدمته أو تلبيته لحاجة فردية تخص المؤلف نفسه على ألسنة الشخصيات المعبرة تعبيراً فردياً ذاتياً يعكس مشاعرها ويعكس دافعها وإرادتها المستقلة عن المؤلف نفسه .

و بذلك يكون التأليف وهو أعلى مراحل الكتابة أو الإبداع مرحلة متقدمة يتجاوزها العرض – أحيانًا – و لتترك الساحة للإعداد حتى يبرز المؤلف الخلاق.

المخرج وضرورات الإعداد

<u>حول عرض الشجرة المقدسة</u> : وهو إعداد عن نص (جرنيكا) للكاتب الأسباني فرناندو آرابال ، وقد أعده مخرج أردني شاب ، وتدور حول الخراب الذي أحدثته الحرب الأهلية في أسبانيا وما جرى في ظل ديكتاتورية الجنرال فرانكو .

<u>هامش ١</u> : أعدم في ظل تلك الأحداث الشاعر والمؤلف المسرحي فريدريكو غارثيا لوركا .

هامش ٢ : أبدع الفنان العالمي بابلو بيكاسو لوحته الشهيرة (جرنيكا) متأثراً بتلك الحرب القذرة التي دمرت قرية جرنيكا وهي اللوحة التي أدان بها بيكاسو الفاشية التي لا تعيش إلاّ على القهر وإشعال فتيل الحرب الأهلية.

هامش ٣ : أراد آرابال بمسرحيته (جرنيكا) أدائه الفاشية والحرب الأهلية : فالمسرحية إذن هي مسرحية موقف . ولأنها كذلك فهي تدلي بصرختها الإدانية من خلال حدث واحد بسيط لا يتفرع ليكشف عن أزمة لا تطور فيها وصراع ساكن حيث لا يتساوى رد الفعل مع الفعل مما يبدو معه الإيقاع شديد الخفوت .

هامش ٤ : شاهدت من قبل في مصر معالجتين مسرحيتين لهذا النص أحدهما بإخراج محترف للفنان عبد الغفار –الراحل– عوده في منتصف الثمانينات بإنتاج المسرح المتجول بمصر وقد صدر المنظور المسرحي برسم مقلد للوحة بيكاسو الشهيرة بعرض خلفية الفضاء المسرحي (بمسرح الغرفة) وطرز العرض بأداء غنائي من شعر حمدي عيد وألحان للراحل عدلي فخري وغناء وعزف على العود ، ودراما حركية لعلي الجندي . وبذلك مال إلى المباشرة وأسلوب الأوتشرك أو المنشور المسرحي دون أن يشعرنا بمأساة الإنسان ويحضنا على إدانة الفاشية لأننا لم نجد للعرض صدى مأسوياً ما في نفوسنا . ولكنه كان لوحة درامية جمالية.

أما العرض الثاني لذلك النص شبه العبثي فقد شاهدته محكَماً لأحد طلاب قسم المسرح بجامعة الإسكندرية مشروعاً لتخرجه . وقد لجأ إلى تفاصيل منظرية فملأ فضاء قاعة العرض بمخلفات حقيقية (زبالة) وروائح كريهة كما لو كنا في مقلب زبالة فيه كل ما لا يخطر على بال أحد من مخلفات حقيقية نثرها ، هنا وهناك وحشر أسفلها الممثل ، كما حشر الممثلة في علبة هي (دورة المياة) ولأن الروائح والقبح قد زكم أنوفنا وجعلنا نغض أبصارنا ، فما بقى لنا إلاّ أن نسمع ما يقال وبتلك الطبيعية المبالغة ضاع التأثير الدرامي .

فماذا عن المرة الثالثة التي أرجو ألاّ تكون الأخيرة التي أشاهد فيها هذا النص في فعاليات عمون وشبابها المسرحي ؟

تمهيد ١ : لأن العرض إعداد عن النص الأصلي لآربال ، لذلك أقف عند نص الإعداد بوصفه المادة أو النواة التي انبنى عليها العرض .

أسباب المخرج لإعداد النص : دون المخرج المعد على غلاف المتن المعد ما يأتي : ("ملاحظة: المقصود بالإعداد هنا .. العمل علـى تعديـلات جذرية في بنية النص الدرامي مما اقتضى التكثيف والاختزال فـي بعـض مساحات النص والإضافة في مساحات أخرى ")

تعليق نقدي على تلك الأسباب :

١- معلوم أن كلاً من النص المسرحي والقصيدة الشعرية كليهما يقومان على التكثيف والادعاء بأن نص أرابال خال من التكثيف ينفي عـن آربـال صفته مؤلفاً مسرحياً .

٢ - إذا كان حق المخرج أن يحذف بما لا يخرب بنيـة النـص ولا يـهدم مقولته بأن يستبدل مكان الفقرة الحوارية بلغة بصرية أو صورة أو مؤثر درامي أكثر إمتاعاً وأبلغ أثراً فهذا لا يعطيه الحق في أن يضيف كلمـة واحدة حتى ولو كانت لازمة للموقف وهذا يعاقب عليه القانون -

٣ - إن موجة الإعداد المسهلة التي أصابت شباب المسرح العربي تسـتأهل الوقوف والمساءلة حيث انتشرت عدوى الإعداد واكتسـحت فضـاءات مسرحنا العربي ، حتى أن الواحد منّا تصيبه الدهشة عندما نجد (حلـم ليلة صيف) لشكسبير و(كما تهواها) تعد باللهجة العاميـة المصريـة وكذلك (شمس النهار) لتوفيق الحكيم .

النص المعد بين المادة والشكل والتعبير :

أولاً : المادة : لم تختلف مادة النص المعد عنها في النص الأصلي . فالفكرة بوصفها النواة ترى الفاشية تقتل روح الإنسان . أما المغـزى الـذي يريد الكاتب أن يصلنا فهو أنه من العبث أن يطلب المرء المنطـق أو يسعى إلى تحقيقه في ظل أوضاع أو بيئة لا منطـق فيـها لا علـى المستوى الحياتي ولا على المستوى الإنساني .

ثانياً : الشكل : يتأسس على البناء الدرامـي : الصـراع و الشـخصيات و الحوار والنص الموازي.

تمهيد ١ : لأن العرض إعداد عن النص الأصلي لآربال ، لذلك أقف عند نص الإعداد بوصفه المادة أو النواة التي انبنى عليها العرض .

أسباب المخرج لإعداد النص : دون المخرج المعد على غلاف المتن المعد ما يأتي : ("ملاحظة: المقصود بالإعداد هنا .. العمل على تعديلات جذرية في بنية النص الدرامي مما اقتضى التكثيف والاختزال في بعض مساحات النص والإضافة في مساحات أخرى ")

تعليق نقدي على تلك الأسباب :

١- معلوم أن كلاً من النص المسرحي والقصيدة الشعرية كليهما يقومان على التكثيف والادعاء بأن نص أرابال خال من التكثيف ينفي عن آربال صفته مؤلفاً مسرحياً .

٢ - إذا كان حق المخرج أن يحذف بما لا يخرب بنية النص ولا يهدم مقولته بأن يستبدل مكان الفقرة الحوارية بلغة بصرية أو صورة أو مؤثر درامي أكثر إمتاعاً وأبلغ أثراً فهذا لا يعطيه الحق في أن يضيف كلمة واحدة حتى ولو كانت لازمة للموقف وهذا يعاقب عليه القانون -

٣ - إن موجة الإعداد المسهلة التي أصابت شباب المسرح العربي تستأهل الوقوف والمساءلة حيث انتشرت عدوى الإعداد واكتسحت فضاءات مسرحنا العربي ، حتى أن الواحد منّا تصيبه الدهشة عندما نجد (حلم ليلة صيف) لشكسبير و(كما تهواها) تعد باللهجة العامية المصرية وكذلك (شمس النهار) لتوفيق الحكيم .

النص المعد بين المادة والشكل والتعبير :

أولاً : المادة : لم تختلف مادة النص المعد عنها في النص الأصلي . فالفكرة بوصفها النواة ترى الفاشية تقتل روح الإنسان . أما المغزى الذي يريد الكاتب أن يصلنا فهو أنه من العبث أن يطلب المرء المنطق أو يسعى إلى تحقيقه في ظل أوضاع أو بيئة لا منطق فيها لا على المستوى الحياتي ولا على المستوى الإنساني .

ثانياً : الشكل : يتأسس على البناء الدرامي : الصراع و الشخصيات و الحوار والنص الموازي.

فانشو : (بمنتهى العنف) ولا هكذا

ليرا : (بصدق يملأ صوتها) أصدقك

فانشو : (بتأثر) تصدقينني .. إنك تصدقينني

ليرا : (متأثرة هي الأخرى) نعم أصدقك

فانشو : ما أسعدني "

<u>النص الموازي</u>: إرشادات ما بين الأقواس حول المنظر حول بواعث التعبير.

ثالثاً : التعبير : يرشد النص الموازي إلى طبيعة التعبير بالكلمة وبالحركة والإشارة ، غير أن المغزى من وراء هذه الأدوات التعبيرية الدرامية مقيد بفهم المتلقي لما وراء الكلمات والأفعال . فهذه الفضفضة الكلامية حول تدريبها على قول كلمة (أصدقك) بالطريقة التي ترضيه يكشف عن سادية الرجل في بيته وممارسته التسلطية على زوجته وهو متلذذ في وقت هي فيه على شفا حفرة من الموت . وهو مواز لفاشية نظام الحكم . الكاتب يسقط على نظام العسكرتارية التي أشعلت الحرب الأهلية وهي تتلذذ برؤية البلاد تشوى وسط لهيبها وما موقف الرجل هنا في أسرته سوى موقف الحاكم المتسلط من البلاد فهو والجنرال صنوان والمرأة والبلد شيء واحد وما سقوط الشجرة إلاّ رمز لسقوط البلاد نفسها .

المغزى الديماجوجي : " أريد أن أفعل من أجلك أشياء كثيرة " لتأكيد ديماجوجية تعلق زوجته : " كم عددها "

" فانشو : أتريدينني أن أستدعي الموظف المختص حتى تكتبي وصيتك

ليرا : إنك لا تفكر إلاّ في التباهي "

كما أن البالونات التي كانت تمسك بخيوطها ثم تطلقها واحدة وراء الأخرى . هي الأنفس أو الأرواح التي خرجت عن الأجساد وتصاعدت نحو السماء خاصة وأنها سوداء

ملاحظات حول الإعداد : حذف المخرج دور الصحفي ودور الكاتب ولا أدري مبررات ذلك .

حذف بعض الكلمات والجمل أو غيّر بعضها بأخرى وهذا تعد على النص.

مثال :

١- ليرا : (إنني في حالة سيئة) .. سأموت ولن يفتكرني أحد

حذف (إنني في حالة سيئة) مع أنها جزء من مبدأ السببية وقرينة على ما تفترضه

٢- فانشو : كلا أنا سأتذكرك ، وسأذهب لزيارتك في القرافة ومعي زهرة (وكلب) وسأردد في جنازتك بصوت متهدج (يا لجمال الجنازة) (يا لجمال الجنازة)

حذف المعد المخرج من العبارة جملة (وكلب) مع أنها إشارة إلى الوفاء فهي معادل رمزي لذكراها .

غير جملة (يا لجمال الجنازة) بجملة (يا هيبة الجنازة) وهذا بعيد عن قصد الشخصية فالجمال هنا شيء مظهري والهيبة عبرة الموت والشخصية لا تقصد العبرة بالموت كما أن عدم تآخي كلمات الحوار في الجملة يعطيها معنى العبثية ويحققان طبيعة انحراف الصورة عما هو منطقي في معناه .

الإخراج : ارتكز على خطين أحدهما يميل شيئاً ما إلى التجريد في الحوائط المائلة على وشك السقوط إحالة إلى البلاد لا البيت الأسري فحسب وأحل العرض التلفازي المتقطع محل الصحفي والكاتب فيما يشبه التدخل أو القطع المتعمد لتسلسل الحدث كشفاً عن الدور المتقدم للإعلام ووسائل الاتصال الأكثر معاصرة والألصق بالواقع الحالي . إلى جانب عنصر التنويع باستخدام الصورة المتتابعة دون قصد أو استهداف للتغريب الملحمي. وكذلك استخدم معادلاً بصرياً ثابت الصورة عن طريق زجاج نافذة دورة المياة التي تخرج منها يد الزوجة ولم يظهر من جسم الزوجة سوى سيقانها وثبات الصورة يؤكد حالة الملل وذلك في صميم الصورة العبثية . واستخدام البالونات السوداء معادلاً رمزياً للأرواح ولا أدري لماذا سودها . هل هي

شريرة في نظره. وكان يمكنه تركها فاتحة الألوان ومتعددة ومتباينة بتبـاين الأرواح البشرية ثم تلوينها بالإضاءة مختلفة الألوان .

أما الجانب الواقعي فيتمثل في القصف المتقطع وأزيـز الطـائرات والسيارة العسكرية التي تدوي في الشوارع وحول البيت .

أما عن إظهار ساقي المرأة في العرض بديلاً عن إظـهار وجهـها حسب النص فهو لون من ألوان الإثارة ربما وربما لمزيد من شـغل فكـر المتلقي للتفكير فيها بوصفها رمزاً ولخلق حالة من الملل عن قصد .

الأداء : هناك انفصام واضح بين التعبير الصوتي للممثل والتعبـير الحركي، فحركة الممثل حادة وعنيفة .. إذ كم مرة يقفز من فوق دورة المياة نحو الأرض في الوقت الذي يعجز فيه عبر محاولتين صنعهما المخـوج دون أن يرشد النص الموازي إلى ذلك في جذب الزوجة وربما كان ذلك لتـأكيد عبثية الحركة بالنسبة لعجوز (عدم الملاءمة الحركية للشخصية) .

والأداء الصوتي بصفة عامة جاء رتيباً وفيه الكثير من الملل وهـو وإن كان لصالح المغزى الذي يريد الكاتب العبثـي إيصالـه دائمـاً وهـو اللاجدوى والتكرار والتداعيات وطلب المنطق فـي أوضـاع أو أوسـاط لا منطق فيها .

الإضاءة : لم تكن موفقة إلى حد كبير إذ كان يمكن أن توظف مـع المؤثر الصوتي للقصف الجوي وأن توظف مع البالونات (الأرواح) لو لـم يسودها المخرج .

الموسيقى والمؤثر الصوتي : كانت موفقة إلى حد ما في القصـف وكلاكسات السيارة العسكرية .

الحركة الدائرية لسيارة الدورية : موفقة حيث تجسد حالة الحصـار وإحاطة النظام الفاشي أو سيطرته الأمنية على كل المناطق وتجسد لا نهائيـة تلك السيطرة وفيها توكيد للصورة العبثية.

والعرض في النهاية موفق من حيث اختيار نص يتماس مع واقعنـا العربي الراهن في صراعنا مع عسكرتاريات الداخل وقهر الخارج . وموفق

من حيث توظيف عناصره إلاّ من هنات قليلة يمكن تداركها . وهو يكشف عن مخرج واعد.

غير أني آخذ عليه إسقاط المقاربة الفكرية بين نهاية العرض وبداية نص (في انتظار جودو) لبيكيت .

(بعد زوال الغبار وصعود البالونات إلى السماء تظهر الشجرة في العمق جرداء يجلس بجانبها شخصان أحدهما بقبعة والآخر يتفحص حذاءه) وهما يذكراننا (بفلاديمير واستراجون) في مسرحية بيكيت (في انتظار جودو) إذ يستمر جلوس الرجلين وانتظارهما لفترة ثم يسدل الستار .

هل هذه المقاربة غير جديرة بالتجسيد تجسيد عبث الكتّاب والمثقفين والإعلام فإسقاطه لدور الكاتب والصحفي وحذفه للشخصيتين فيه هدم لمقولة المؤلف دون مبرر وهو بلا شك يعد تسطيحاً لموقف الكاتب من تبعية المثقفين للسلطة الفاشية وتوكيداً لديماجوجية السلطة على مستوى الرجل في الأسرة والجنرال في البلاد والمثقفين أيضاً .

المخرج بين الوسيلة والموضوع والتعبير

لكي يجسد كاتب مسرحي ما فكرة ما أو حدثاً أو شخصية أو جواً أو حالة درامية ما فهو يقوم بوضع الفكرة أو الحدث أو الشخصية أو الحالة الدرامية في شكل درامي : فالشكل إذن بكل عناصره التأليفية هو بمثابة الوسيلة وعن طريق هذه الوسيلة يؤسس الموضوع أو المحتوى ليعبر من خلال تمازج الوسيلة والموضوع عن الدلالة الأساسية لنصه المسرحي .

والمخرج يفعل ذلك إذ يتخذ النص وعناصر العرض الأخرى وسيلة للتعبير عن موضوع ذي دلالة رئيسية .

ففي مسرحية (علماء الطبيعة) يجسد الكاتب السويسري فريدريتش دورينمات فكرة مؤداها أن كل مصائب الكون سببها العلماء . فكيف دلل دورينمات على ذلك ؟ اتخذ الكاتب اللغة غير الكلامية واللغة الكلامية كعلامة

ثلاثية الوظائف بوصفها (وسيلة وموضوعاً وتعبيراً) وفق تعبير " بـيرس " وتفصيل ذلك على النحو الآتي :

<u>وسيلة الكاتب</u> : دخول أحد العلماء مستشفى المجانين بإرادته .

<u>البعد الموضوعي</u> : خوف العالم من وقوع اكتشافه لأسرار الكون في أيدي أية دولة من الدول فتستخدمها لإهلاك الإنسانية .

<u>البعد التعبيري</u> : يتمثل في أقوال العالم وفي أفعاله وطريقة أداء ذلك.

ولأن المسرحية تتأسس على عدد لا يحصى من العلامات منها اللغوي ومنها غير اللغوي (المسموع والمرئي , الحقيقي والطبيعي والوضعي والأيقوني والرمزي) لذلك تدخل أمريكا عالماً أمريكيا ويدخل الاتحاد السوفيتي عالماً سوفيتياً للمستشفى نفسه - وتلك وسيلة أيضاً - ليتجسسا على العالم المكتشف - وذلك موضوع أيضاً - ولكنهما بدلاً من سرقة الاكتشاف العلمي من العالم الأول يقرران عدم الخروج من المستشفى العقلي - وذلك هو التعبير - .

والمخرج الذي يتصدى لذلك النص ذي المغزى الفكري أو الفلسفي لابد أن يتفهم ذلك فيلاحظ في دخول العالم الأول إلى مستشفى المجانين موضوعاً دل على موضوع آخر (مدلول) فدخوله إلى مستشفى المجانين كان دلالة على خوفه من فناء الكون ويرى في دخول العالم الأمريكي والعالم السوفيتي إلى المستشفى خلف العالم الأول موضوعاً (دالاً) على موضوع آخر مغاير للموضوع الذي أدخل العالم الأول نفسه من أجله مستشفى المجانين . فكلا العالمين الأمريكي والسوفيتي جاسوس أي (وسيلة أيضاً) وظفت من قبل دولتها لسرقة بحث العالم الأول .

على المخرج أن يرى في هؤلاء العلماء الثلاثة علامة دالة .. يدل العالم الأول على الحرص على الكون من الدمار وموضوع دخول العالمين الثاني والثالث هو دلالة زائفة لأنهما غيرا من الموضوع وعبّرا عن موضوع آخر كان هو الموضوع أو الدلالة الحقيقية ، إذ قررا التضامن مع العالم الأول والاعتكاف بمستشفى المجانين حماية للعالم من توظيف علمهم أو

اكتشافاتهم العلمية وسيلة إلى تدمير العالم على المخرج ملاحظة أن العلماء الثلاثة بوصفهم وسائل لموضوعات قد انتهوا إلى التعبير عن دلالة واحدة وهي دلالة التمرد على دولهم الكبرى حماية للعالم بأسره من شرور حكام دولهم . وأن ذلك هو رأي الكاتب إذ أحسن التقنع وراء تلك الشخصيات . فإذا أحسن المخرج فهم ثلاثية الوظيفة العلاماتية أتقن تجسيد الصورة المسرحية وأمتع بها وأقنع بفكرة المؤلف فكان مترجما لذلك الفكر أما إذا نظر إلى تلك الدلالة (تعبير النص) على أنها دعوة للتخلف باعتبار المسرحية في تعبيرها النهائي دعوة لنبذ العلم وللنفي الاختياري للعلماء فلاشك أن وسائله وموضوعه وتعبيره سيأتي نقيضا لتعبير النص بوسائله وموضوعه . وهنا يكون أسلوبه بالضرورة قائما على ما يعرف بقراءة الإساءة (تفكيك النص) لأنه عندئذ يكون قد نظر إلى تعبير النص على أنه دلالة زائفة أراد المؤلف ترويجها .

الفصل الثاني

ارتباك الإبداع المسرحي
في فن المؤلف وفن المخرج

حول مفهوم الارتباك لغة واصطلاحاً :

ربك لغة : خلط - اختلط عليه الأمر وضعفت حيله[١]

ارتباك [2] **Embarrassment ; confusion ; entanglement**

الارتباك اصطلاحاً : هو قصور وظيفي ناتج عن خلل في الأداء بوصفه المظهر المجسد لخلل في الفهم ومن ثم خلل في التصور - إذا كان الأداء مسبوقاً بتصور ما - فخلل الفهم أو التصور يؤدي إلى خلل في صور تجسيده أو خطوات تحقيقه تحققاً مادياً .

وإذا كان الإدراك والفهم مرحلتين من مراحل التفاعل العقلي مع المادة فهذا يعني أن المادة تخضع للاختيار الذاتي أو الموضوعي أو لهما معاً. والاختيار في ذاته لون من ألوان التقدير الجزئي الذي يتأسس عليه التصور. فإذا أصاب اختيار المبدع لمادة إبداعه خلل ما ، تجسد ذلك الخلل في التصور ومن ثم في التكوين أو التجسيد المادي للصورة الإبداعية سواء في النص أو في الأداء أو في العرض . وإذا أدرك الخلل عن طريق الجمهور وفهم الناقد الفني من خلال تدقيقه في تلقي الصورة الإبداعية وعناصر تركيبها مادة وشكلاً وتعبيراً بالتحليل أو بالتفكيك كشف عن أسباب ارتباكها أو تناقضها .

الإشكالية :

كثيراً ما يصاب الإبداع المسرحي تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتصميماً ونقداً بآفة الارتباك . ويستوي في ذلك الإبداع العالمي والعربي والمحلي فالكثير من الإبداع المسرحي يمكن تضعيفه ضمن قائمة المرتبكات الإبداعية نتيجة لوقوع المبدع مؤلفاً في حيرة أمام اختياره لمادة إبداعه وحيرته أمام تشكيلها ، وهي حيرة لم يستطع حسمها فيترتب على ذلك إنتاج صورة مسرحية مرتبكة (مشوشة - ضعيفة أو زائفة) والأمر نفسه يحدث مع المخرج ومع الممثل ومع مصمم المناظر والأزياء والمؤلف الموسيقى ، إلى

جانب حيرة المخرج أمام اجتياز عقبات الإنتاج في سبيل تحقيقه لتصـوره أو التوفيق بين التصور وعناصر الإنتاج المعطاة .

فعندما يختل توازن انتباه الفنان المسرحي المبدع (مؤلفاً - مخرجاً - ممثلاً - مصمماً) نتيجة لعدم استغراقه التقريبي في عملـه الإبداعـي وعدم توزيع انتباهه على كل عناصر عمله الإبداعـي بالتسـاوي ترتبـك الصورة الإبداعية ، ومن ثم يفقد الإبداع قدرته على خلق الإثارة الامتاعيـة والإقناعية للمبدع نفسه قبل المتلقي ، والإشكالية هنا تتمثل في عـدم إدراك المبدع نفسه لعدم استمتاعه هو بعمله وعدم إدراكه لانتفاء عوامـل الإقنـاع والمصداقية عن عمله نتيجة لعدم توحده مع شخصياته ومع عناصر تشـكيله لفنه .

أهمية الدراسة :

عند تفكير المؤلف المسرحي بالصفات في رسم الشخصيات ورسـم الفعل المسرحي بديلاً عن التفكير البصري بالصور ترتبك الصورة لأنـها لا تحقق لدى المتلقي درجة معينة ومناسبة من الاستثارة التي تمسك بتلابيبـه إذ يمتعه تألقها وبارتباكها ينتفي دورها الإمتاعي ودورهـا الاقنـاعي وهمـا ركيزتا تحقق الأثر الدرامي المبدع والأمر نفسه ينسـحب علـى المخـرج والممثل والمصمم المسرحي وتستهدف هذه الدراسة فهم أسباب الارتباك لدى المبدع المسرحي وصولاً إلى تقويم حركة الإبداع المسرحي .

المبحث الأول

نهار اليقظة في المسرح المصري

- بين وهج التحريض ولهيب التعريض -

لا تكتسب أي حركة من حركات المجتمع صفتها التي تنتسب إليها تاريخياً إلاّ بالقدر الذي تغيّر فيه من مصير مجتمعها في اتجاه التقدم وتحقيق المستقبل الأفضل المأمول من جموع الشعب في ذلك المجتمع ، أو في الاتجاه المعاكس لحركة التاريخ رجوعاً إلى ماضوية مظلمة .
وقياساً على ذلك فإن صفة الثورية التي يكتسبها مجتمع من المجتمعات في طور من أطواره التاريخية ترتبط بحجم التغييرات الاجتماعية والاقتصادية التي تحدثها ثورة ذلك المجتمع .

فإذا وقفنا عند ثورةِ يوليو ١٩٥٢ نجدها قد أحدثت تغييرات جوهرية؛ غيرت مصائر عدد من الطبقات الاجتماعية المصرية إذ رفعت من شأن الطبقات الشعبية على حساب الطبقة العليا ؛ مع أن منابع رجالها ترجع إلى الطبقة المصرية الوسطى . ولأن من مصائر ما قد تغير في مصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، فكان من الضرورة بمكان أن تتغير وسائل التعبير عن تلك التغيرات سواء في الحقل الثقافي أو في الحقل الأدبي والفني بل لابد من استحداث وسائل جديدة أكثر وفاء بالحاجة إلى التغيير المطرد لحاقاً بالفكر الجديد والمتجدد وبأساليب التفاعل الثقافي والاجتماعي والاقتصادي .

ولقد جرت على المسرح بوصفه وسيلة الحضور التأثيري الفعّال الكثير من التغيرات في البنية الإنتاجية وفي الإمكانات المادية بما يمكن أهله والقائمين عليه من تفعيله لينهض جنباً إلى جنب مع وسائل الاتصال الجماهيرية الفاعلة في كسب التأييد لفكر الثورة ولتوجهاتها التنويرية والتثويرية فأنشأت المعاهد الفنية المتخصصة في فنون التمثيل والموسيقى

والباليه والسينما وأنشأت مؤسسة المسرح والسينما ودور النشر والعديد من دور المسارح والسينما ودار التليفزيون وجهاز الثقافة الجماهيرية في كل ربوع مصر وهيئة الفنون والآداب .

كما شجعت على ظهور العديد من المواهب الفنية في الأدب وفي الفن فظهرت كتابات موالية للثورة متفاعلة مع توجهاتها فكانت (الأيدي الناعمة) لتوفيق الحكيم تجسيداً للشعار الذي أطلقته الثورة على لسان قائدها (جمال عبد الناصر) حيث (العمل حق . العمل واجب . العمل شرف) فرأينا البرنس العاطل عن العمل حسب العادة ورأينا الأستاذ الحاصل على الدكتوراه في (حتى) كليهما عاطلين عن العمل ؛ الأول بإرادته والثاني لعدم حاجة المجتمع إلى دكتوراه في (حتى) .

ورأيناه يسوغ للحاكم الفرد المطلق أسلوب حكمه شريطة التزامه بنصرة القانون في مواجهة البطش في مسرحية (السلطان الحائر) ويرسخ في وجداننا فكرة (تقسيم العمل) ومبدأ عدالة التوزيع على قدر حاجته) في أسلوب مسرحي تعليمي حمله مسرحيته (شمس النهار). غير أنه عندما يرى توجه الدولة في الستينيات وجهة بوليسية ينقد توجهها في مسرحيته (بنك القلق) ومن الغريب أن الدولة لم تصادرها بل نشرتها مسلسلة في كبرى جرائدها (الأهرام) في عصرها الذهبي برئاسة هيكل غير أنه يضمر موقفاً معارضاً لفكرة التأميم فيكتب (مجلس العدل) وينقلب على قائد ثورة يوليو بعد موته في (الحمار يفكر) و (الحمار يؤلف).

كذلك أسهم ألفريد فرج بالعديد من المسرحيات التي دعمت فكر ثورة يوليو ودفعت من أجل كسب التأييد الجماهيري لتوجهاتها فكتب (حلاق بغداد) طلباً لحق الكلمة على لسان"أبو الفضول ". ذلك المثال الشعبي للمعارضة التلقائية الذي يطلب المثالي على المستوى الاجتماعي ويطالب دائماً ودون كلل (منديل الأمان) من السلطان .

وكتب (سليمان الحلبي) في أوج الدعوة القومية نحو وطن عربي من "الخليج الفارسي إلى المحيط الأطلسي" التي أرتفع بها صوت قائد ثورة

يوليو ليعيد النظر في بطولة بطل عربي كان رمزاً لمواجهة حضارة الإسلام لحضارة الغرب الغازي ، ويدعونا إلى إعادة النظر فيما كتب عنـــه ظلمـاً وإقلالاً للدور الذي قام به في جرح كرامة العدو الغازي وإخصاء غطرسـة جنرالاته .. ولاشك أن ذلك نوعٌ من تكريم أبطال أمتنا وتعظيم دور النضـال ضد الغزاة والمستعمرين في سبيل تحرير الوطن .

وكما كتب ممجداً دور الكفاح الفلسطيني المسلح في (النار والزيتون) في وقت المد الثوري المصري وكشف عن تواطؤ هيئـة الأمـم المتحـدة وبريطانيا وأمريكا في التوطيد لعصابات الصهيونية فـي اغتصـاب أرض فلسطين العربية وتشريد شعبه ؛ كتب عن الأسلوب التلفيقي في نظام الحكـم داعياً إليه وحاضاً على كسب التأييد له في مسرحية (الزيـر سـالم) حيـث الصراع على كرسي الحكم بين أفراد عائلة واحدة في أصولـها (بكـر - تغلب) فلقد اتفق كل من الزير سالم وحساس وكليب على حيلة مـا تنفذهـا (جليلة) أخت جساس وزوج كليب لتمكنهم من الدخول على حسـان (التبـع) مغتصب ملكهم ليتخلصوا منه ويقتله كل من الزير سالم وجساس في الوقـت الذي يحجم كليب عن إخراج سيفه من جرابه ومع ذلك يتنازل الزير سـالم لأخيه كليب عن العرش فيحقد عليه جساس وينتهز أول فرصة تسنح لقتـل كليب على إثر مشادة تافهة ، وهنا يرفض الزير سالم الدية ويطالب بالعدالـة المستحيلة (أريد كليباً حياً) وتدور المذابح وتسيل الدماء ولكن بعـد مقتـل الزير وجساس يجتمع رأي القبيلة على لسان (مرة) شيخها على تنصيـب (هجرس) ابن كليب ملكاً لأنه يحمل دم كليب ودم عمه الزير سالم وأمه جليله وخاله جساس فعنده اجتمعت دماء القبيلتين المتصارعتين لذلـك فـهو أهـل للجلوس على العرش حقناً للدماء . وهو أسلوب يرفضه هجرس دون أن يفهم أبعاد الصراع . ولقد أراد ألفريد فرج أن يسوغ لفكرة التحالف في أسـلوب الحكم ، وقد كانت وليدة في فكر الثورة المصرية آنذاك حيث الدعوة الحـارة (لتحالف قوى الشعب العامل) وهي دعوة تلفيقية لأن التحالف لم يكن بيـن كيانات حزبية لكل منها فلسفة وبرامج ولم يحدث التحالف وفق حوار نقـدي

يجري بين أحزاب وإنما المسألة عبارة عن نماذج طبقية جمعت جمعاً تعسفياً فنأت التجربة بذلك عن فكرة التحالف (التوفيقي) ووقعت في براثن التلفيقية مع أن لفتة ألفريد فرج إلى رفض هجرس تولي العرش دون أن يكشف له عن أسباب الصراع كانت محاولة منه إلى الإشارة إلى أن التحالف تم بعد كشف أسباب الصراع ليضفي على الفكرة التلفيقية التي انبنى عليها جلوس هجرس على العرش صفة التوفيقية عبثاً .

وهو قد أدرك أنه كان تلفيقياً في محاولته كسب التأييد لفكرة تحالف قوى الشعب العامل المصرية بعد ذلك فكتب مسرحية (جواز على ورقة طلاق) وفيها يؤكد استحالة التزاوج بين الطبقات ، تلك التي تبناها في مسرحية (الزير سالم) .

وكتب ألفريد فرج رائعته المسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) مروجاً أيضاً لفكرة التأميم التي أقدمت عليها ثورة يوليو كخطوة حتمية أولى نحو بناء النظام الاشتراكي وفق تصوراتها ، وإن كانت قد توقفت عند فكرة التأميم ولم تتخطاها مما وضع تجربتها في دائرة (نظام رأسمالية الدولة) دون أي ادعاء بأن نظامها قد كان نظاماً اشتراكياً . وفي المسرحية يوزع شخص غني نبيل ما ورثه عن أبيه على الفقراء ويدور في بلاد العالم ليحتال على الأغنياء والحكام ويستولي على أموالهم وكنوزهم ويعيد توزيعها على الفقراء الذين لا عمل لهم موهماً التجار والأغنياء والملوك بأن له قافلة كبيرة سوف تصل وعندئذ سيرد لهم ما حصل عليه منهم أضعافاً مضاعفة . وهؤلاء وأولئك لطبيعتهم الجشعة ولطمعهم يأملون في الحصول على المزيد من المال والغنى فيصدقونه ويعطونه طائعين مفاتيح خزائنهم وعناصر تجارتهم فيوزعها على الشحاذين والمعدمين الخاملين الذين لا عمل لهم ولا دور لأحد منهم في دورة الإنتاج التي تحقق الوفرة وتشكل الطرف الأول من معادلة مجتمع (العدالة الاجتماعية ، والرفاهية) .

والمسرحية ترسخ فكرة البعد الواحدي لحركة التاريخ فهذا الشخص ذو السمات الكريزمية هو الذي يغير بمفرده مصائر البلاد وأحوال ناسها .

وهذا ممالئ لفكر ثورة يوليو وتوجهاتها نحو التأميمات. غير أن سمات فكرة الاشتراكية الطوباوية واضحة في تلك المسرحية وهي كمسرحية شوقي عبد الحكيم (الملك معروف) التي يوزع فيها الملك كل ما يملك على شعبه الخامل الذي لا دور له في حركة الإنتاج وعندما لا يتبقى في المملكة شيء ليوزع على أحد يخرج الملك معروف وشعبه زاحفين نحو مملكة (العون) المجاورة ليتسولوا جميعاً قوت يومهم . فكلتا المسرحيتين تنتقضان الفكر الاشتراكي الطوباوي .ولو أعدنا قراءة مسرحية توفيق الحكيم (مجلس العدل) لوجدناه يعري فكرة التأميم حيث (الفران) المكلف بإنضاج رأس مال رجل ما (صاحب الأوزة) فإذا به يستولي عليها يؤممها لصالح القاضي (الحاكم) الذي يتخذه صديقاً وعندما يحضر صاحبها يحكم عليه بغرامة وتتوالى نماذج التحالف (فلاح – واعظ " مثقف " – صرماتي "عامل متدني") فيحكم عليها القاضي بغرامة .

فالمسرحية أشبه بالتحالف الذي يضم (الفلاح والمثقف والعامل والمؤمم والقاضي حاكم فوق هؤلاء جميعاً). وتلك وقفة نقدية لفكرة التأميم ولفكرة التحالف.

ولو تأملنا المشهد الأول من (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور سنجد شكلاً من أشكال التحالف الشكلي لعناصر أو نماذج طبقية لا تأتلف . وتحضرني هنا مناقشة تمت بيني وبين الشاعر العربي " شوقي عبد الأمير " في (ندوة صلاح عبد الصبور) التي عقدت (بالمجلس الأعلى للثقافة في أوائل ٢٠٠٢) وقد طرح تساؤلاً حول توقفه عند حلاج عبد الصبور ، ذلك التساؤل الذي عبر به شوقي عبد الأمير عن حيرته أمام هذا النص مما جعله يتساءل بصيغة تعاكسية واحدة :

" أين ينتهي الحلاج ليبدأ صلاح عبد الصبور ؟ وأين ينتهي صلاح ليبدأ الحلاج ؟ "

فكانت مداخلتي تقوم على أن الحلاج لم يمثل في المسرحية في مفتتحها ، كما لم يمثل في نهايتها لسببين : أحدهما خاص بالشكل – حيث

يصوغها الشاعر المسرحي وفق دائرية الأسلوب ، إذ تبدأ المسرحية بالحلاج مصلوباً وعند قدميه فقراء الناس من الحرفيين وحثالتهم ، أولئك الذين سلموه للسلطة نظير " دينار من ذهب قان" وانتهت المسرحية كما بدأت وهي في ذلك تتقارب أسلوباً مع (بيكيت) جان أنوي .

أما السبب الثاني فهو خاص بالفكر في هذه المسرحية .. فالحلاج ثوري فاقد لثوريته (مصلوباً في ساحة الكرخ) وتحت قدميه حرفيو البلاد وحثالتهم باكين ندماً على ما فعلوه به إذ سلموه للسلطة وهو طليعتهم -وهذا شبيه بطليعة الحركة العمالية واليسارية المصرية التي تم اعتقالها من قبل ثورة يوليو في نهاية الخمسينيات ومع توجه الثورة المزعوم نحو ما زعمت أنه الاشتراكية -

وفي المشهد الافتتاحي للحلاج في مقابل الثوري المصلوب والحرفيين نجد رموز الطبقات الاجتماعية المصرية لا البغدادية (الواعظ - التاجر - الفلاح) فالتاجر ممثل الطبقة الرأسمالية العليا والواعظ ممثل المثقفين (مثقف الطبقة العليا أيضاً) والفلاح ممثل البرجوازية الصغيرة .

وفي رأيي أن صلاح عبد الصبور يجمع بين نماذج تحالف قوى الشعب العامل في تجربة مصر الستينية (رأسمالية وطنية - مثقفين - عمال - فلاحين) يجمعهم في مشهد واحد أو شكل أو إطار هو سياسي حزبي على مستوى واقع ستينيات حركة يوليو التي أذاع لسانها أنها مباركة يجمعهم جمعاً تلفيقياً (مجموعة باكية مهمومة - مجموعة ضاحكة صاخبة مخمورة) ولا اهتم بما إذا كان توفيق الحكيم أو صلاح عبد الصبور قد قصداً ذلك أم لا؛ فالناقد واجد واصف فمقوّم لما يصف وفق نظريات يستدعيها الإبداع .

وخلاصة الرأي عندي أن صلاح عبد الصبور قد سكن الحلاج أكثر مما سكنه الحلاج . وقد سكنهما معاً فعل نظام حركة يوليو دون أن يرضى عبد الصبور أو النظام عن تلك السكنى .

لاشك أن إيقاع الفكر السائد في المجتمع يؤثر على الكاتب المسرحي فلقد ساد المجتمع إيقاع الفكر التلفيقي الذي تمثل تجسيداً سياسياً فيما عرف

بنظام تحالف قوى الشعب العامل - الذي ضم عينات من العمال والفلاحين والمثقفين والجنود والرأسماليين وهذا التلفيق العلوي لنماذج متضاربة المصالح والأهداف من بين الطبقات في مصر الستينيات فرض نفسه فرضاً على إيقاع مجتمعنا المصري ، ومن ثم فرض نفسه على الكثيرين من كتابنا ومبدعينا ومفكرينا ، فلقد تأثر يوسف إدريس في قصصه وفي مسرحه وظهر ذلك في باكورة أعماله القصصية التي أصبحت باكورة مسرحياته وهي (جمهورية فرحات) حيث تناول فيها فكرة الاشتراكية الفابية (نسبة إلى فابيوس القائد الروماني الذي خطط للتصدي لاكتساح هانيبال للإمبراطورية الرومانية وإلحاق الهزائم المتكررة بها فرأى فابيوس أن يترك جيوش هانيبال تتقدم نحو روما عبر الجبال والوهاد فينال منها التعب الكثير وتعمل القوات الخاصة على مهاجمة تخوم فيالق جيش قرطاجنة تحت قيادة هانيبال ، في حين يدخر فابيوس كل قواه ويحشدها على أبواب روما قوية عفية مستعدة للمعركة الفاصلة بين جيوش قرطاجنة المنهكة والمتراخية وجيوش روما بقيادة فابيوس وبذلك حقق النصر عن طريق معارك فدائية متفرقة يعقبها بالمعركة النهائية الحاسمة وبذلك حقق فابيوس هدفه الاستراتيجي مسبوقاً بتحقيق أهداف مرحلية. ولقد رأى بعض مفكري إنجلترا ومنهم الكاتب المسرحي المفكر جورج برنارد شو تكوين الجمعية الفابية التي تستهدف تحقيق التحول الاشتراكي في المجتمع الإنجليزي على مراحل - تماماً كما فعل فابيوس في مواجهته لهانيبال - تمهيداً لتحقيق النصر النهائي) .

ولقد اتبع يوسف إدريس التكنيك نفسه في تحقيق الصول فرحات لليوتوبيا (دولة العدالة حيث يحصل كل من فيها على قدر حاجة جنباً إلى جنب مع تحقيق الوفرة الإنتاجية ففرحات يحلم بتحقيق المدينة الفاضلة على مراحل متقطعة ويتداخل مع حلمه عرض لقضايا السلوك الاجتماعي في الدولة البرجوازية من قضايا ضرب ونهب وسرقة وسب وما يحيا فيه مجتمع البرجوازية الصغيرة وحثالة الطبقة العاملة غير أنه يجمدها واحدة وراء الأخرى ليستكمل حلمه مرحلياً وصولاً إلى المدينة الفاضلة التي يتخيلها

ويسرد خطوات تحقيقها في حلم يقظته على معتقل سياسي يساري يدعى محمد لا يكتشف أنه معتقل سياسي إلاّ بعد أن يفرغ من إتمام حلم اليقظة بمدينة فاضلة عادلة . ولاشك أن نهاية مسرحية (جمهورية فرحات) تنطوي على نقد لسلوك ثورة يوليو. إذ كانت – وقتذاك – تنادي بتطبيق عربي للاشتراكية وهي تعتقل المفكرين الاشتراكيين . ولم تتعرض هذه المسرحية مع ذلك للمصادرة بل تم عرضها على الجمهور ولا أدري هل كان ذلك لعدم إدراك الجهات الرقابية لمحتواها النقدي الذي تبلور في النهاية أم بسبب صحوة تنوير تلامست مع التوجهات الرقابية – آنذاك – .

وتأثر نجيب سرور في شعره وفي مسرحه بالثورة وبرحلة الخلاص الوطني على المستويين الاجتماعي والاقتصادي فكتب :

ياسين وبهية ليكشف عن فشل فكرة المخلص الغائب وكتب آه ياليل يا قمر – قولوا لعين الشمس – حيث عنى بتسجيل مدى التحالف النضالي وتواصله بين (الفلاح) أو نموذجه في(ياسين وبهية) وبين العامل أو نموذجه في (آه ياليل يا قمر) وبن الجندي عطية الذي تعاطف مع أم بهية ومه بهية في نهاية (آه يا ليل يا قمر) والذي ارتبط ببهية (الوطن/ الرمز) في نص (قولوا لعين الشمس):

عسكري ٤ : أنا عايز مصلحتكم

عندي سر يهمكم

بهية : سر ايه ؟

الأم : قوله يابني

عسكري ٤ : بس لو عرفوا إني قلته .. يجلدوني

الأم : قوله يابني .. فك عن نفسك وقول . دانا زي أمك تمام

عسكري ٤ : الليلادي هايدفنوهم . بس مش هايطلعوهم من هنا إنما من باب ورا ..

أوعي يامه السر ده .. يطلع لحد " (١)

فهذه المحاولات الثلاث - كما نرى - محاولات توفيقية - من حيث الشكل - بين فكرة واحدة وهي فكرة (الخلاص) عن طريق النضال الفردي وروح الفردية في الريف وعن طريق الجماعات وروح التشرذم - وهي روح فردية في مضمونها - وفي المدن أو التحالفات الآنية ضد المحتل. ثم عن طريق الجيش حيث الفرد القائد يأمر فيطاع. العمل الجماعي شكلاً، ولكنه فردي مضموناً. جماعة ساعية للعمل دافعها إرادة فردية ديكتاتورية. وربما فسر ذلك بأنه جعل نهاية (ياسين وبهية) هي بداية (آه يا ليل يا قمر) فالجديد ينبع من القديم حقاً كما هو معلوم في القانون الطبيعي لذلك فمراحل النضال من أجل الخلاص متصلة ونابعة من بعضها.

ومن الملاحظ أن ثلاثية نجيب سرور المسرحية تلك منقادة بالتحولات الاجتماعية بمعنى أن إيقاع الفكر السياسي الاجتماعي لثورة يوليو وتحولاتها هو الذي يقود إيقاع ذات الفنان وليس العكس فالأعمال تسجل رحلة الخلاص الوطني من الاستغلال والقهر ببطل مخلص غائب ثم بحركة تحالف فلاحية عمالية باعتبار أن تاريخ الحركة العمالية بدأ مع عمّال محالج القطن وهي صناعة رأسمالية ريفية ولما تفشل يتسلمها العسكرتارية حيث يتزوج عطية (العسكري) من بهية بعد مقتل أمين الذي يتمثل فيه العنصر الريفي والعنصر العمالي معاً .

وليس في الثلاثية استشفاف مستقبلي ، إنما هو الماضي يعاد رسم صورة له، يستحضر مجسداً بالسرد والرواية والمباشرة لذا فهو أقرب إلى المنحى التعليمي، وربما عبّر جلال العشري عن ذلك حيث اعتبر الثلاثية (وثيقة تاريخية بل وثيقة نفسية واجتماعية وإنسانية)[٢]

وأخلص مما تقدم إلى أن ذات نجيب سرور كانت ذاتاً وسطية ، لأنه وفق بين عمل الشاعر والكاتب المسرحي وعمل المؤرخ . لأنه تقيد بوظيفتين (التأريخ والاستشفاف) قيد واقعي تاريخي أو شبيهه مع تحليق فهو مقيد محلق في آن واحد.

وربما كان مرجع ذلك هو المحيط الاجتماعي وإيقاعه العام الذي ربط الشاعر نفسه به في الثلاثية. حيث تجري تحولات اجتماعية عظمى وقتذاك رأى نجيب سرور أن يسجل نضال الطبقات الكادحة المصرية في تاريخ التحولات الاجتماعية والسياسية على عكس الذي رآه يوسف السباعي الذي سجل دور ضباط ثورة يوليو في إجراء التحولات الاجتماعية والسياسية. وسرور متقارب في ذلك - وإلى حد ما - مع سعد الدين وهبة الذي سجل في مسرحه مراحل القهر التي مرت بها الطبقات المصرية الكادحة خاصة في الريف المصري وإن نحا نجيب سرور نحو المباشرة في سخريته من الإقطاع في ياسين وبهية وسخريته من المحتل والحكومة في نص آه يا ليل يا قمر :

" بهية : ينتقم لك ربنا يا أبو العيال

عسكري ٤ : وانتي رخره ما تشتميش

بهية : أنا بادعي ع اللي يتم لي العيال

عسكري ٤ : تبقي برضو بتشتمي .. الدعا زي الشتيمة

بهية : وانت مالك . ياطويش ؟

عسكري ٤ : أنا مالي إزاي يا ست . وانتي بتسبي الحكومة "(٣)

الخلاص إذن هو محور الثلاثية أما المسرحية الرابعة (منين أجيب ناس) فهي تكشف عن سبب عدم تحقيق الشعب المصري لأهدافه في الخلاص ذلك لأنه (لا يوجد ناس) والخلاص لن يتحقق أبداً إذ أن ياسين مخلص بهية في نصه الأول يحمل عبء خلاصها وهو لا يعدو أن يكون فرداً وهي رمز لمصر - طبقاتها الشعبية - بدليل أنها ثابتة لا تتغير من مسرحية إلى أخرى بينما يتغير المخلص (مين في آه يا ليل يا قمر) وعطية في (قولوا لعين الشمس) رمز العسكرتارية . ومن مرحلة النضال الفردي إلى مرحلة النضال شبه الجماعي المسلح إلى النضال بالعسكر ومع ذلك لا خلاص لبهية الوطن ذلك أنه (لا ناس) ومعنى ذلك إلغاء لكل أطروحات الخلاص الثلاث السابقة .

أما سعد الدين وهبة فقد كرس بدايات مسـرحه لقضايا المجتمع وللفساد السياسي والاجتماعي وآثاره السلبية على الطبقات الدنيا وخاصة في الريف المصري فكتب (المحروسة - كوبري الناموس - السبنسة - كفر البطيخ) وانشغل في المرحلة التالية على بداياته المسرحية بنقد تجربة الثورة في مسرحيات (المسامير - سكة السلامة - يا سلام سلّم الحيطة بتتكلم - ومجموعة مسرحياته القصيرة: الوزير شال التلاجة وغيرها)

واهتم نعمان عاشور بقضية الحراك الاجتماعي قبل الثورة وتفاعلاته المرهصة بقدوم الثورة في (الناس اللي تحت) وفي (الناس اللي فوق) وتفاعل مع قضايا المجتمع في عهد الثورة فكتب (برج المدابغ) وكتب (عيلة الدوغري) حول صراع الأجيال حول تقسيم الموروث وإن كان قد اقتبس فكرتها من (بستان الكرز) لتشيكوف .

وفي حين تناول محمود دياب مجتمع الريف في سمره وفي تداوله لقضاياه ومشكلاته (ليالي الحصاد) وعرّج على القضية الوطنية والقومية في (باب الفتوح) وفي (رسول من قرية تميرة للسؤال عن الحرب والسلام) و(أهل الكهف ٨٠).

كتب عبد الرحمن الشرقاوي للمسرح الشعري (الفتى مهران) معبراً عن روح التمرد الثوري وكتب (النسر الأحمر) وكتب حول كفاح الشعب الفلسطيني (وطني عكا) وكتب (عرابي زعيم الفلاحين) في أيام السادات حتى أنها عرضت بميدان قصر عابدين بإخراج أحمد زكي بناء على طلب السادات نفسه.

ولأن المسرح يقوم على ربط الفكر بالحياة مهما كان مجرداً كما يقوم على كشف القيم الضرورية لإنقاذ الأرواح وتعميق وعينا بالواجب ، لذلك فإن الحماس بوصفه عاطفة لا يغيب مطلقاً عن الإبداع المسرحي كتابة أو عرضاً أو إنتاجاً أو نقداً ؛ فالحماس والفكر لا يفترقان في مجال المسرح. ولأن التجربة المسرحية لا تكتمل دون حركة نقدية نشطة لذلك شهدت مصر الثورة حركة نقدية في المسرح وعلى وجه الخصوص في نقد نصوصه. من

هنا ثارت القضايا بين النقاد حول كتابات المبدعين المسرحيين المصري منها والعالمي فنشط ذلك كل من محمد مندور ولويس عـوض ورشـاد رشـدي ورجاء النقاش وبهاء طاهر وفؤاد دواره وجلال ا لعشري وفتحي العشـري ورشدي صالح وأحمد عباس صالح ومحمود أمين العالم وفريـدة النقـاش . وفاروق عبد القادر وسمير سرحان ومحمد عناني ولويس مرقص ولطيفـة الزيّات وفاطمة موسى وشفيق مقار ونسيم مجلي وأمـير سـلامه وغـيرهم وغيرهم . فاشتعلت المعارك النقدية بين الكتاب والمخرجين وبيـن الكتّـاب والمخرجين والنقاد وبن النقاد والنقاد ؛ ويكفي أن نقف في هذا الحـيز عنـد قضية أو قضيتين نقديتين لندرك ضراوة تلك المعارك النقدية وجدواها فـي إزكاء حركة المسرح أدباً وعرضاً .

ارتباك العلاقة بين المؤلف ومخرج نصه :

ولعل أول القضايا التي أود الوقوف عندها هي القضية التي ثـارت بين مؤلف مسرحي هو (يوسف إدريس) ومخرج مسرحي هو (سـعد أردش) حيث اضطلع الثاني بإخراج مسرحية الأول وهي (الجنس الثالث) من إنتـاج المسرح القومي وعند مشاهدة المؤلف لعرض مسرحيته تلك أرْبَدَ و أزْبَـدَ ولجأ إلى تقطيع أوصال نصه وإلصاقه على جدران المسرح القومي وسـوره الخارجي صفحة صفحة ، محتجاً بأن سعد أردش قد ارتبك في فـهم نصـه ذاك، محتجاً بأن سعد أخرج النص إخراجاً قائماً على الإيهام فـي حيـن أن النص - كما يزعم يوسف إدريس نص يقوم على التغريب لا الإيهام ؛ ذلك لما رأى المخرج أردش يجسد مشهد لقاء البطل (عبد الرحمن أبـو زهـرة) بشخصية أخرى هي (عشماوي) في ميدان العتبة في السابعة مـن مسـاء اليوم المحدد مستخدماً الإضاءة الإيهامية (ألترا فايلوت) التي تنعكـس علـى معطف الدكتور (أبو زهرة) وهو يصعد درجاً أو مدرجاً مظلماً في عتمة تامة حتى لا تظهر سوى الألوان البيضاء أو الفسفورية وهي ألوان ملابس (البطل الدكتور العالم) فيبدو وفق الحركة الانسيابية التي رسمها له المخرج كما لـو كان يطير نحو الفضاء وذلك بحق تجسيد إيهامي كما قال المؤلـف يوسـف

إدريس لكن هل نص يوسف إدريس نص تغريبي حقاً حتى يمكن القـــول إن سعد أردش عندما جسده وفق عناصر إيهامية قد ارتبـــك فـــي التصـــور أو الفهم؟! واقع الأمر .. لم يكن النص ملحمياً ولا صلة لــــه البتـــة بنظريـــة التغريب الملحمية ! لأن الحدث انبنى على الإيهام حيث عالم في معملـــه لا يعطيه جهاز الحاسب الآلي في كل التجارب التي يجريها إلاّ نتيجـــة واحـــدة وهي رقم سبعة[٤] حتى أنه يحدد له السابعة من مساء اليوم السابع (الجمعـــة) بميدان العتبة ليلتقي بعشماوي الذي ينقله إلى صحراء وسور كبـــير خلـــف أبوابه (هي) التي يناديها عشماوي فتفتح له ليدخل العالم بستاناً شاسعاً تتحول فيه الأشجار إلى نساء فاتنات راقصات (وهو استلهام من رســـالة الغفـــران) للمعري وارتباط رقم سبعة بوجداننا وتراثنا الديني معلـــوم وارتبـــاط اســـم عشماوي بمنفذ أحكام الإعدام في حياتنا المصرية المعاصرة معلوم وســـور البستان وارتباط دخوله بشخصية رضوان في تراثنا الديني معلوم وانقـــلاب أشجار الرمان والفاكهة إلى فتيات حسان وحور عين معلوم من ثقافتنا الدينية وقصة الإسراء والمعراج واستلهامها أدبياً (رسالة الغفران) ثـــم (الكوميديـــا الإلهية) لدانتي ومن قبلها (التوابع والزوابع) لابن شـــهيد الأندلســـي . إذن فالحدث في مسرحية (الجنس الثالث) حدث إيهامي البناء والعناصر والتقنيات وتأسيساً على ذلك كان فهم المخرج سعد أردش ومن هنا يتضح لنا أن ارتباك في تعقيب يوسف إدريس الإنتقادي وليس النقدي هو الذي أثار تلك القضيـــة المفتعلة.

ارتباك النقد المنطلق من نظرية لا تطابق النص المسرحي

أما القضية الثانية فهي موقف الناقد د. أحمد شمس الدين الحجـــاجي النقدي من نص مسرحية ألفريد فرج (الزير سالم) التي تناول فيـــها قصـــة (المهلهل بن ربيعة) التي التقطها من كتب السيرة وصاغـــها وفـــق المنـــهج المسرحي الملحمي، تحت عنوان (الزير سالم) فصدمت إعادة كتابتـــه لتلـــك السيرة في أسلوب مسرحي أحد النقاد الباحثين وهو د. أحمد شـــمس الديـــن الحجاجي فعبر عن عدم رضائه عن شكل تناوله للسيرة الشعبية .

إلاّ أنني على الرغم مما قاله عن ألفريد فرج من أنه قد"وضع أكفاناً جديدة حول السيرة "(٥) أرى أن ألفريد فرج قد تمثل الاتجاه المسرحي الملحمي خير تمثل، على الرغم من اعتراض د .حجاجي من أن "هؤلاء الكتّاب المسرحيين الذين تمثلهم كاتب السيرة لم يستطع أن يتفوق عليهم أو يحتويهم وإنما النقيض من ذلك ، لقد تفوقوا عليه " وكأن التفوق هو المطلوب مجرداً. كانت أمامه نماذج مسرحية سابقة يحاول تقليدها أو السير على هديها مما أفقد العمل بعض أصالته " يقصد (السيرة) ذاتها. وكأن التراث حين يستلهم مقصود به إلى ذاته . فالكاتب حين يعوّل على التراث فإنه في الحقيقة يعيد صياغة الحدث إسقاطاً على الحاضر المعيش ؛ بهدف التأثير به على الحاضر نفسه، واستشفاف المستقبل .

إن الحادثة التاريخية المستلهمة من التراث لا تشكل سوى وسيلة يفاد بها في الحاضر المعيش. يقول د.عز الدين إسماعيل : " إن كل عودة إلى التراث تحمل منظوراً مغايراً، يعدّل اتجاه الماضي ويسهم في إضافة بعد تفسيري من صنع الحاضر نفسه "(٦)

على أن كل ما يهمنا مما كتب د. الحجاجي في دراسته تلك، هو قوله: "إن ألفريد استلهم التراث بطريقة بريختيّة فلم يخدم التراث وإنه في طريقته تلك قد بنى المسرحية حول استرجاع الماضي محاولاً بذلك أن يحوي السيرة كاملة وأن يجعلنا نعيش في جوها بالطريقة السردية للأحداث غير المترابطة"

وهذا الذي يقوله د. الحجاجي من خواص المسرح الملحمي الذي يعد المؤلف أحد المتأثرين به في الوطن العربي . وإنه انطلاقاً من هذا الفهم ، حين استلهم المؤلف التراث الشعبي أراد أن يحمله منظوراً مغايراً ويضيف بعداً تفسيرياً للحادثة التاريخية أو اللقطة التراثية كشفاً عن تناقضاتها . من هنا اختلفت الفكرة وإيقاعها في المسرحية عنها في السيرة الشعبية المستلهمة. وكلمة استلهام التي يرددها الناقد تعني ذلك بالضرورة . يقول " وإذا كانت

فكرة العدل قد وضحت في السيرة أكثر من وضوحها في المسرحية، فإن فكرة الحقيقة تاهت وسط دروب فلسفية أراد المؤلف أن يحوطها بها".

ولما كان ألفريد فرج – هنا – ساعياً إلى كشف طبيعة العلاقات وطبيعة الأفكار من خلال الحياة اليومية البشرية للشخوص المكونين للحدث أو للحادثة التاريخية، فإنه يستعرض الأفكار التي تبنتها الشخصية المتصارعة دون أن يبرز فكرته من وراء ذلك إلاّ في نهاية (الحدوتة) التي جعلها افتتاحية لمسرحيته تلك وفق تقنية دائرية الأسلوب. وفي هذا تأكيد لخواص الدراما حيث يبدأ الحدث حينما تنتهي (الحدوتة). وبالنظر إلى مسرحية (أوديب) وتقنية كتابتها ندرك صحة ذلك .

وبالمثل تبدأ مسرحية (الزير سالم) حينما انتهت (حدوته الثأر بين بكر وتغلب):

" مرة : الآن يا ولدي . حضر أمراء بكر وأمراء تغلب
وتصالحت القبيلتان على مبايعتك والولاء لك .. "(٧)

فهذه كما قلت بداية درامية ، حيث تبدأ المسرحية بعد انتهاء القصة . ولكن أسلوب الكاتب كان أسلوباً ملحمياً ، لذلك عليه أن يغير النمط الإيقاعي الذي يناسب الدراما في شكلها الأرسطي ليرسخ نمطاً إيقاعياً آخر يلائم الدراما الملحمية ، حيث يضع المتلقي في وضع يؤهله للحكم على ما عرض أمامه عن طريق تجميع خيوط الحدث وملابساته وطبيعة الصراع والمتصارعين ، والقضية المتصارع عليها ، وعليه أن يظل محايدا حتى النهاية ، وعندها أو بعدها يضع رأيه محدداً – يقرر بينه وبين نفسه إلى أي المواقف ينحاز – لذلك فإن .. (ألفريد فرج) يبدأ بعد النهاية في كشف طبيعة صراع جديد ترتب على النهاية التي سبقت هذه البداية، مستخدماً أسلوب البناء الدائري للحدث:

" جليلة: (تلمسه بحنان) ولدي .

هجرس: (يشيح عنها ويبتعد خطوة)

مرة: (مسترسلاً) بكوني سيد قبيلة بكر؛ وجدك لأمك جليلة؛ وعم أبيك الراحل كليب سيد قبيلة تغلب وملك جميع العرب القيسيين، بكريين وتغلبيين .. سأجهر بالمبايعة – وعندئذٍ تدق الطبول ، ويرفع فرسان القبيلتين السيوف حتى تتلامس أطرافها في ود لأول مرة منذ سبعة عشر عاماً إكراماً لموكبك وأنت تتقدم إلى عرش أبيك، عرش جدك ربيعة أخي، لتتخذه كرسي مملكتك، إيذاناً بأن أعمامك التغلبيين وأخوالك البكريين ارتضوا أن يكونوا لأوامرك طائعين ، ولأحكامك خاضعين . تقدم يا ولدي .

جليلة : (بحنان) تقدم

هجرس : (بانفعال مكظوم) لا أريد هذا العرش يا أمي .

جليلة : آه .

هجرس : (بانفعال مكظوم) بتّ طول الليل أفكر . (يصيح) عرش على بحيرة دم .

العرش .. ولا أعرف حتى لماذا قتل خالي جساس ابن عمه الملك وأبي .. أو لماذا انتقم منه عمي الأمير سالم بهذه المقتلة الفظيعة .

جليلة : لا تلق أسئلة تستثفر الأحقاد

هجرس :إنما أسأل لأفرغ الصدور من الأحقاد

جليلة : عادة غير ملكية . الملوك لا يطرحون الأسئلة يا ولدي ، بل يجيبون عليها.

أسماء : ارتق العرش وأنت مغمض العينين . كن ملكاً جيداً .

(تضحك في تهكم صاخب).[8]

ولأن المؤلف هنا لا يؤمن بثبات الظاهرة ، على أساس أن كل ما في الوجود في حركة مستمرة ولا ثبات لشيء ؛ لذلك فإن ما كان معتاداً يجب أن ينظر إليه على أنه غريب ، وغير طبيعي عند صاحب النظرة الديالكتيكية (الجدلية المادية) . من هنا جعل ألفريد فرج لشخصية (هجرس) نمطاً إيقاعياً مغايراً لنمطي إيقاع (جليلة) أمه و (مرة) جده لأنهما مع العادة :

" جليلة: مشينا سكة طويلة إلى هذه المصالحة يا ولدي أما العرش أو استئناف الحرب.

هجرس: (يلمس العرش) أيها العرش. أيها الفخ. يا قدري . أيها القبر."

ولقد اختلف إيقاع فكر الشخصيات وإيقاعات القيم في المسرحية عنها في السيرة ، وهذا راجع لطبيعتين: طبيعة إيقاع ذات الفنان الكاتب ، وطبيعة المحيط البيئي المتلقي . من هنا اختل توازن إيقاع الفكرة في المسرحية عنها في السيرة - من جهة نظر د. حجاجي - فالزير سالم " يريد العدالة الكاملة ، فلقد كان عربيداً في الفكر لا يطلب إلاّ الحقيقة الكاملة . العدالة الحق ، جوهر العدل ، وخلاصته النيرة فما دام كليب قد مات غدراً وغيلة فليعد كامل الحياة "[٩]

ونحن لذلك لا نوجه اللوم للمؤلف كما فعل د. حجاجي حين قال : " في ثنايا المسرحية لا نشعر بأن الزير طالب حقيقة .. فالحقيقة لم تكن ضالة لحظة من اللحظات "

ونحن نقول نعم لما قاله د. حجاجي، ولكنه لتطرف الزير لم يرها مع أنه يطلبها . والمؤلف بحكم رؤاه المؤسسة على الجدل المادي والتاريخي، من حقه أن يصور لنا الحادثة بهذا الشكل بحيث يكشف لنا عن أهداف الشخصية الرئيسية وموقفها المتطرف غير الريادي ، في الوقت الذي كان يجب عليها ؛ وزمام الأمر بيدها أن تتعامل طلباً لتحقيق فكرة محددة ، فإذا بها ترفض أن تبدأ من حيث انتهى إليه واقع الأمر . ولكنها تتطرف طلباً لتحقيق فكرة مستحيلة مع كونها عادلة . من هنا انحرفت عن الطريق الواقعية المؤدية إلى العدل - نسبياً - وليس مطلقاً .

فكأن المؤلف أراد أن يوصلنا إلى أن التطرف في طلب الحق يؤدي إلى ضياع الحق ، لأنه عندما تطرف ضاع منه التحقق ومن ثم ضاع الحق . وهذا موقف فيه غرابة ، سلكته الشخصية لأنها رسمت شخصية ملحمية ، ما تطلبه فيه غرابة ودهشة ، وليس شيئاً عادياً .

لقد أثارت هذه الغرابة في موقف الزير الباحث الدكتور حجاجي ولم يقنعه " إذا كان الكاتب في مقدمه يرى أن الحقيقة الكاملة التي يريدها الزير سالم هي عودة أخيه فنحن لم نقتنع بهذا "

والمؤلف حقيقة لم يتوقف عند ما يريده " الزير " ليؤكد فحسب حقه وعدالة موقفه ، كما زعم أو أوحى بذلك فهم الناقد ، ولكنه قال في مقدمة المسرحية تعليقاً على قول الزير : " كليب حياً ، لا مزيد " فعلق ألفريد " طلب مضحك ومؤس ، إلاّ أن ظاهره عدل ، ولعل باطنه عدل كذلك . عدل لا معقول ، إلاّ أنه عدل ، كما أنه لا معقول " .

إذن فألفريد فرج لم يطلب من المتلقي أن يقتنع لأن ألفريد نفسه لم يكن يقتنع بهذا الطلب ، فهو يراه مع عدالته يتطلب معجزة ، بمعنى أنه ممتنع. من هنا وجد فيه غرابة ، وهي وسيلة من وسائل المسرح الملحمي في تصوير الحادثة ، انتفع بها ألفريد ولم يدركها الناقد .

أما قول حجاجي : " فلا نتصور أن تكون فكرة عودة كليب حياً هي الحقيقة التي يريدها الزير.إنها ليست حقيقة الواقع ولا الفلسفة ولا الفن .. وهي ليست حقيقة على الإطلاق "

فمن المدهش حقاً أن هذا هو بعينه الذي لا يؤدي إلاّ إلى ما يراه ألفريد فرج نفسه : (إن ما يرى الزير أنه الحقيقة ليس حقيقة من أي نوع . ذلك لأنه التطرف الذي لا يؤدي إلى أي شيء.

إذن فقد نجح ألفريد فرج في تصوير غرابة الطلب مع عدالته – الممكن والمستحيل معاً – السهل واللاسهل ، الحق واللاحق . وهذا نوع من التصوير المغرّب ، الذي يجعل المتلقي يقترب من الحدث المصور، ويبتعد عنه في الوقت نفسه . بينه وبين الحدث مسافة ، وصولاً إلى أن الحقيقة – منذ البداية – نسبية.

وهذا النوع من التصوير كما قلنا أحد عناصر الدراما الملحمية الرئيسية – إن لم يكن العنصر الأساسي (عنصر التغريب) .

ومن الغريب حقاً أن يرى د. حجاجي في ذلك التصوير تناقضاً: "والتناقض بين الفكر والحدث لم يؤثر فقط في فكرة المؤلف وإنما يؤثر أيضاً في بناء المسرحية وأشخاصها"

وذلك دون أن يلمح القصد من وراء ذلك : فالفكرة : (طلب العدل والحق كاملين) هي فكرة (الزير) وليست فكرة ألفريد فرج . والفعل (الحدث) كان متطرفاً وصولاً إلى تحقيق تلك الفكرة المستحيلة ، من هنا ظهر التناقض بين فكرة الشخصية وبين فعلها - ومن ثم أثر ذلك في سير الأحداث وأشخاصها عند إعادة تصوير ألفريد لهم تصويراً حداثياً .

ولكشف ذلك التناقض كان على المؤلف أن يتبع تقنيات (تجاور الأحداث) لا تقنيات تتابعها وتواليها المنطقي. وهذه أيضاً خاصية من خواص الدراما الملحمية.

ومعنى ذلك أن ألفريد لم يكن مرتبكاً في بنائه للأحداث على طريقة التجاور، في حين ارتبك فهم الناقد فطالبه ببناء غير متجاور (منطقي التصاعد) إذ بنى نقده على أساس مقاييس الدراما الأرسطية. ومن الغريب حقاً أن الناقد قد أراد أن يخرج ألفريد من ورطته - حسب قوله - فهو عنده متهم:

" وإذا حاولنا أن نبرئ المؤلف من وضع أكفان جديدة حول السيرة ، فإن علينا أن نتناول رؤاه لها" فالكاتب في المقدمة رأى في السيرة جوانبها الثلاثة " العدالة والحقيقة والزمن " فهو يرى في الزير " طالب عدل لا معقول " يرفض الصلح إلاّ بشرط وحيد مستحيل هو " عودة كليب حياً " وهذا في رأيي يدعو للدهشة وللتفكير والمشاركة في تبين الأمر جلياً . وهذا هدف للمسرح الملحمي .. غاب عن الناقد!!

أما فكرة العدل التي ربطها الكاتب في مقدمته لمسرحيته ، لم يربطها بالزير فحسب ، وإنما ربطها أيضاً بموقف آخر وهو تصور أن في تولي (هجرس) ابن كليب المقتول ، للعرش فيه إقامة للعدل النسبي بين القبيلتين. "ونحن لا نشعر مع كل هذا بأن عدلاً قد أقيم أو أن عدلاً قد تحقق"

والدكتور حجاجي محق في هذا، لأن العدل لا يحققه فرد مهما أوتي من قوة، وإيمان عميق بفكرة العدالة. وهذه هي وجهة نظر المسرح الملحمي أيضاً . فالبطولة ليست للفرد في المسرح الملحمي، ولا تعترف الفلسفة المادية الجدلية والتاريخية التي يهتدي بها المسرح الملحمي ببطولة فردية. ولكنها معقودة للوسط الاجتماعي في ظل الصراع الطبقي وطبيعة الحراك المادي المتفاعل. وهذا ما حدا بألفريد فرج أن يوصل إلى المتلقي فكرة أن العدل لا يتحقق بفرد (زيراً) كان أم غير (زير) (هجرساً) أم غير (هجرس) والناقد قد وعى ذلك.

فالمؤلف إذن قد نجح في أن جعل المتلقي (الناقد) ينتقد موقف كليب الانتهازي : فكليب لم ينل الحكم عن طريق العدل فهو لم يقتل (التبع حسان) ومن حق جساس أن يرفض سيادته ، لم يكن "جساس " طالب عدل في حين طلب الملك، فالزير شريكه في قتل حسان، والوحيد الذي كان طالب عدل في المسرحية هو الزير . غير أن طلبه للعدل بنى على غير أساس فقد قدم قوم جساس ، كل ما يمكن تقديمه دية للزير إلاّ أنه رفض ، ومن ثم فقد أصبح طالب عدل لا معقول . ومع أن الكاتب قد حصر العدل في دائرته ، فقد أوقع عليه العقاب كما أوقعه على غيره . لقد تعذب الزير سبع سنوات ثم فقد ذاكرته بعد ذلك .وفي النهاية " التحم بجساس وقتل كل منهما الآخر وهكذا أوقع العقاب بطالب العدل قبل أن يقع على منتهكي العدل "(١٠)

أليس غريباً هذا .. أن يعاقب طالب العدل .. إن هذا الطرح قد جعل د. حجاجي في موقف المتسائل الشبيه (بموقف التوراة) التساؤلي ، الذي شغل بريشت : " ولماذا يصاب الإنسان الخير بمثل هذه العقوبات الشديدة ؟

لقد نجح المؤلف حقاً في تصوير الموقف غريباً على غير العادة مثيراً للتساؤل والدهشة . وهذا كما أوضحنا مسلك الدراما الملحمية ، فهمه ألفريد فرج ووقع به أحداث مسرحياته وشخوصها ، ولم يفهمه د. احمد شمس الدين الحجاجي بعد !!

وحين يقول د. الحجاج مستقرئاً السيرة : " وحين قتل كليب رفض البكريون أن يقدموا جساساً للقصاص. وهنا لا مفر أمام الزير من أن يعلن أن العقاب سيقع عليهم ، حتى يعود كليب " يعلق على ذلك بقوله " إن دعوة كليب حياً " إنما هي رد فعل لتعنت البكريين ورفضهم تحقيق العدل وإيقاع القصاص بالقاتل " فإنه يبرر للزير طلبه . فلكل فعل رد فعل وذلك هو العادي والمنطقي . في حين أن الأمر غير العادي الغريب المثير للدهشة والداعي إلى الوعي بما يجري هو : " أن دعوة كليب حياً طلب عادل حين يرفض أهل الجاني توقيع القصاص الشرعي على القاتل ولم يكن أبداً عدلاً غير مقبول . ولكن هذا من الوجهة النظرية فحسب إلاّ أن تطبيقه لن يكون ممكناً أبداً والزير يعرف هذا . من هنا تنبع غرابته وشذوذه عن العادة وكون القاص الشعبي قد أوقع القصاص كاملاً على الجناة في السيرة ؛ فهذا أمر أخلاقي ، بمعنى أنه تناول أخلاقي للحدث. وهو ما دعا ألفريد في المسرحية إلى رفضه ، لأن القول بعودة (كليب حياً) غريب حقاً . وهذا يحيلنا إلى دور الكاتب الأيديولوجي المفكر في إعادة إنتاج دلالة الموروث واكتشافه بكل ما يشتمل عليه من تناقضات وتلك كانت وجهة عرفتها الكتابة المسرحية والنقدية في مصر في ظل التيارات المعرفية التي وفدت مع الحراك الثقافي والفكري إبان ثورة يوليو ١٩٥٢م .

فإذا كنّا قد وجدنا في السيرة أن العادة والتقاليد تبعاً للأخلاقية هي التي تنتصر. وأن الحاكم لابد أن يكون فرداً ففي المسرحية دعوة للوقوف موقف الدهشة والغرابة من هذه التقاليد ومن ثم رفضها ، فاستئثار فرد بالحكم في الوقت الذي تم فيه تخليص البلاد بفعل جماعي هو أمر غير منطقي ويؤدي إلى الدكتاتورية والتسلط (كليب) وإلى الدسيسة والغدر (جساس) واللامبالاة (الزير) والتطرف عند كل حالة من الحالات الثلاثة السابقة.

والقضية هي أننا أمام مغتصب (التبع حسان) تشترك ثلاث قوى في قتله. إحداها (جبانة) مدعية وهي لم تشارك في قتل الغاصب (كليب) والأخرى تتنازل للجبانة عن حقها في الحكم ، فيكون للأولى أن تحكم في

حين أن الطرف الثالث (جساس) يرفض الاعتراف بكليب حاكماً مستحقاً للحكم، بينما انزوت القوة المتنازلة (الزير) تلهو وتعربد وتعبث. فالزير تنازل لكليب أخيه ، ثم انصرف للهو واللامبالاة. وجساس اتجه إلى التآمر لإدراكه أن القوة الحاكمة (كليب) لم تشترك في قتل الطاغية المستعمر، ولكنها وثبت منتهزة إلى العرش. وهكذا تسقط القوة الانتهازية الحاكمة بغدر القوة المتربصة، ويؤدي ذلك إلى تحارب القوتين اللامبالية والغادرة ليصفي كل منهما الأخرى تصفية مادية بطريق الإرهاب فتتولى قوة جديدة من صلب كل القوى (هجرس) أمور الحكم والملك .

ولقد أخطأ الثلاثة منذ البداية، فقد كانت العدالة قاضية بأن يتولى الثلاثة الحكم، فيشكلون جبهة حاكمة – وتلك فكرة توفيقية تأثر بها ألفريد وهي دعوة لكسب التأييد لفكرة (تحالف قوى الشعب العامل) – التي عرفت في مصر الستينيات والتي رفضها الكاتب نفسه بعد ذلك في مسرحيته التالية (جواز على ورقة طلاق) ربما لاكتشافه أن فكرة (تحالف قوى الشعب العامل) تلك هي فكرة تلفيقية وهذا على كل حال يشكل معادلاً موضوعياً للواقع السياسي في الستينيات ولحرب اليمن التي دارت بمشاركة مصر والسعودية وجند الإمام أحمد وولده البدر من بعده حيث كتبت المسرحية في تلك الأثناء تأثر بها ألفريد وتفاعل معها انطلاقاً من حدث مستلهم من السيرة، غير أن الناقد ارتبك في فهم ذلك .

صورة ارتباك البناء في النص المسرحي

كثيراً ما يرتبك البناء الدرامي في نص من النصوص المسرحية ففي مسرحية (مجلس العدل) لتوفيق الحكيم يناقش القاضي صاحب الأوزة (المدعي) فيما يدعيه بعد أن يصدر عليه حكماً بالغرامة. والمنطق الحياتي لا يسمح بهذا الارتباك لأن صدور الحكم يتم بعد مناقشة أطراف القضية وليس قبل ذلك غير أن ذلك وإن بدى ارتباكاً حيث الحقيقة الحياتية أو التاريخية فإنه لا يعد ارتباكاً من الناحية الإبداعية فالقاضي منحرف وهذا واضح من أول جملة يتفوه بها في افتتاحية المسرحية إذ يخاطب "الفران "

بقوله : " مالك يا صديقي الفران " فالفران كان منوطاً به إنضاج أوزة دفع بها صاحبها إليه (فهو صاحب رأس مال) لكن الفرّان يؤمم الأوزة (رأس ماله) ويذهب بها إلى بيت القاضي الذي يلتهمها. فالقاضي إذ يقول للفران (يا صديقي) في خطابه انحراف عن المنطق العلاقاتي بين الشخصيتين على مستوى الواقع الحياتي المعيش ولتأكيد انحراف المسلك القضائي (انحراف العدالة) فإن المناقشة تتم بعد صدور الحكم لتوكيد المنطق المعكوس للصوص (المؤمم والمنتفع) ومن أمثلة الارتباك الإبداعي في النص عدم مطابقة الصورة المسرحية للواقع البيئي ففي افتتاحية مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي نرى ليلى تخرج وخلفها رجل غريب من خيمة لتعرف الشباب (من الجنسين) الذي يمرح ليلاً في الساحة بين الخيام بابن عوف رسول الحسين بن علي إلى ليلى وسيطاً من أهل قيس وإشفاقاً عليه. والواقع البيئي الصحراوي لا يعرف مثل هذا السلوك . وإنما الواقع يقول إن والد ليلى هو المنوط بذلك التعريف لا ليلى فالبيئة صحراوية في العصر الأموي في الجزيرة العربية وليست باريس، ولأن كل بيئة لها مقتضياتها وقيمها وثقافاتها فإن في تصوير ليلى على ذلك النحو يجعلها ليلى الباريسية وليست ليلى العامرية . ومهما يكن حق المبدع في مغايرة الحقيقة التاريخية أو الاجتماعية عند رسم شخصية مسرحية أو موقف درامي ما ، فلن تصل تلك المغايرة إلى حدود رسم صورة مناقضة تمام المناقضة للبيئة دون مقتضى درامي .

المبحث الثاني
استلهام الكاتب المسرحي للتراث
بين الارتباك الاتصالي والوعي الحداثي

تباينت كتابات كل كاتب من كتّاب المسرح ومبدعيه عـــن غيرهـــا وتميزت بمقولة رئيسية ارتبطت بإيقاع الفكر الذاتي للكاتب نفسه متفاعلاً مـع إيقاع فكر مجتمعه وعصره؛ بحيث تشكل التيمة الرئيسية الأثيرة لديه. وما فتأ - من ثم - يعالجها في أعماله كلها أو في غالبية أعماله المسرحية من زوايا إبداعية متباينة ومتفاوتة ؛ غير أنها مطبوعة أو ممهورة ببصمته الإبداعية .

وهو أمر حري بالبحث أن يتتبعه ويرصده ومن ثم يضعه على مائدة التشريح والتحليل أو التفكيك البحثي أحياناً . لنرى مَـنْ مِـن كتاب المسرح العالمي قد شغل بمقولة سائدة في عصره ومن منهم شغلته مقولـــة الإنســان مجرداً، ومن شغلته مقولة الذات ومن انشغل بمقولة البيئـــة ومـــن اشـتغل مسرحه بمقولة صراع الطبقات ومن حاول أن يشغل بمقولة الـــتراث حيـاة أمته، ومن شغلت حسه مقولة الجنس ومن منهم وظّف المسرح فـــي خدمـــة مقولة فلسفية ومن حركت قلمه مقولة الفكر. هذا من ناحية الموضوع.

أما من ناحية المعالجة الإبداعية فإن من الكتابات المســـرحية ومـــن الإبداعات الأدائية في العروض المسرحية وفي تلقيها ما انسجم شـــكله مـــع موضوعه وتناغمت تقنياته مع قيمه الفكرية والجمالية ومنها ما ارتبـك الأداء فيها فكشف عن خلل يبطل فاعلية الإبداع فيه ويحجب دوره الإبداعي ومن ثم الإقناعي فيعجز عن تحقيق التأثر الدرامي المنشود .

وإذا كان هذا هو حال كتّاب المسرح وفنانوه في العالم على اختـلاف انتماءاتهم الفكرية والفنية، فإن كتّاب المسرح العربي وفنانيه قد انشـــغلوا - وخاصة المصريين منهم - بذلك كله ، كل حسب ثقافته وانتماءاته ووعيه ،

وفيما يتعلق باستلهام التراث فنحن نجد الكاتب المسرحي المنشغل أبداً بالتراث يرى في التراث أنه مكتف بذاته ، فكل شيء في التراث : الماضي والحاضر والمستقبل ؛ ومن ثمّ فهو يمهد العقول أو يجتهد في ذلك غاية الاجتهاد خدمة لعودة سيطرة التراث والفكر الماضوي على حياة مجتمعنا المعاصر . لكن إلى أي مدى يتمكن مثل ذلك الكاتب من بسط نفوذ التراث أو الفكر الماضوي على حياتنا المعاصرة ؟! تلك إشكالية أولى وكذلك نجد الكاتب المسرحي المشتعل بالوطن وبالفكر القومي مثيراً لنقع غبار المعارك الوطنية والقومية بوقود الفن وأسلحته المسرحية ، فإلى أي مدى ينجو إبداعه من الارتباك الذي تحدثه تضارب المقولات الفكرية القومية والمواقف المتباينة في زحمة الشعارات السياسية ومزاحمات اللافتات الأيديولوجية وتلك إشكالية ثانية.

كما إننا نجد الكاتب المشتغل بمقولات العصر مستظلاً في كتاباته بفكرة قبول الآخر، فكرة الكونية ، فكرة تراجع الأنا القومية، تراجعها عن التشبث المستميت بالهوية القومية . وفي ذلك التراجع ربما يرتبك الإبداع وتلك إشكالية ثالثة .

ومن الكتّاب من ارتبك إبداعه بين فكره وعاطفته أو زاحمت الصفات في مسرحه شخصياته وأزاحتها أو طمست ملامح إنسانيتها ؛ فأبطلت بذلك تأثيرها الدرامي . ولعل معالجة فكرة (الخطايا السبع) التراثية - الدينية - خير مثال على قيمة استلهام الإبداع المسرحي لها من منظور اكتفاء التراث بذاته كما هو عند كريستوفر مارلو من كتّاب المسرح الإليزابيثي أو عند جيته أو عند إبسن أو من منظور حداثي أو تفكيكي كما هو عند بريشت .

صورة الخطايا السبع بين الوعي التراثي والوعي الحداثي
- التصوير الإبداعي للفكرة بين الاستعراض والباليه والمسرح -

إن ما يفرق بين وعي المبدع المستلهم للتراث من منظور ثقافة الثبات ، ووعي المبدع المستلهم للتراث من منظور ثقافة التغير يتمثل في أن المبدع من منظور اليقين لا يخرج عن كونه مجرد مؤدي ، وإنتاجه الأدبي أو الفني لا يتعدى حدود الأداء ؛ لأنه يقف عند عتبات ترجمته الواعية لفكرة تراثية أو لموضوع تراثي يؤمن به . وبما أن التصور أو الرؤية التي يستند إليها في استلهامه المترجم للفكرة التراثية هو عبارة عن ترجمة ؛ فإن الخيال الذي يشكل التصور يكون مقيداً بمحدودية الفكرة التراثية نفسها ومقيداً بضوابطها التي غالباً ما تكون متصلة بمعتقد أسطوري أو خرافي الملامح والسند .

أما المبدع من منظور حداثي فهو لا ينظر من خلال واحدية المنظور في توجه اتباعي لا تردد فيه ؛ وإنما يراجع عبر تعدد المنظورات إلى الفكرة الواحدة وتوالد المعنى في كل مرة ثم التوحيد بينها مع صياغة الرؤية الإبداعية حولها وما للخيال والتفسير من أدوار في خلق تلك الرؤية ، بحيث تستأهل أن توصف بالإبداع.

وللتأكد من صحة هذا الفرض نتوقف عند التناول المسرحي المتعدد والمتباين لفكرة (الخطايا السبع) تلك التي شغلت عدداً من كتاب المسرح ومبدعيه بدءاً من التمثيليات الدينية للعصور الوسطى وما تداخل في صياغاتها من خلط بين الوحدات والأنواع مع التهجين في أساليب الفن ما بين المأساة والملهاة والحوار الدرامي والغناء والشعر المباشر لها من العهد الجديد في نص مارلو (مأساة الدكتور فاوستس) وفاوست جيته ما أصاب تصويرهما لها من ارتباك إبداعي ، إذ نفرت صورة الخطايا السبع عند كليهما عن البناء الدرامي فظهرت عند مارلو على هيئة استعراض لعدد منن الصفات أو الفقرات التي تستعرض أمام فاوستس في إطار تسلية

ميفستوفوليس له دون أن تشتبك تلك (الصفات / الشخصيات) أو الأنماط مع الشخصية المحورية (فاوستس) بل هي تمر أمامه وفق الاستدعاء لتصف نفسها ليس إلاّ كلون من ألوان المفاخرة بذاتها . ثم وقوفاً عند نظرة بريشت الحداثية لتلك الفكرة ، حيث صورها بأسلوب السيناريو الشعري الغنائي في باليه : (الخطايا السبع للبرجوازي الصغير) تصويراً معنوياً - غير تجسيدي كما فعل مارلو وجيته ولينين الرملي وصبحي في الهمجي - من جهة نظر البرجوازية الصغيرة؛ فهي خطايا إذا عطلت حصوله على الثروة والملكية. فقد جعل بريخت الكلام عن الخطايا السبع نقداً يعلق به على فعل مضاد لهدف ذلك البرجوازي الصغير في الحصول على الثروة، وذلك رواية تغنى على لسان الأسرة البرجوازية الصغرى أو أحد أفرادها ، فهي خطيئة فحسب إذا لم تحقق له كل النفع الذي يأمله بعد أن خطط لنجاحه في الحصول عليه. وبذلك قصر بريخت فكرة الخطايا على البرجوازي الصغير الطامح أبداً للاستحواز والملكية وليست مسألة شائعة يقع فيها كل البشر من الميلاد إلى المعاد أو من بدء الخليقة حتى الغناء الكوني .

وكذلك عالجها جيته في " فاوست " كشخصيات نمطية (صفات) فظهرت مرتبكة في البناء الملحمي السمات الذي تأسس عليه نص مسرحيته تلك فبدى غير ممتع غير مقنع كما هو الأمر عند مارلو . وبما يكشف عن الطبيعة الاستعراضية لصياغة مارلو لتلك الخطايا / الصفات في نصه وملامح ذلك أيضاً في فاوست جيته. وفي اتجاه ترجمة الفكرة بقناعة ثقافة الثبات ورسوخها في فكر المؤمن بها والداعية لها بما لا يبتعد عن الإرشاد الأخلاقي الوعظي (الخطاب الديني) والأمر نفسه فعله لينين الرملي ومحمد صبحي في معالجتهما المسرحية المصرية للخطايا السبع في مسرحية (الهمجي) من حيث الموضوع، وإن جاء الشكل ملحمي الملامح حيث وظف الرواة في هيئة ملائكية (الزي الأبيض ذو الجناحين - وفق الصورة التراثية الدينية) في تقديم كل لوحة من اللوحات السبع توظيفاً أخلاقياً، باعتبار كل البشر خطائين . وقد فصل الرملي وصبحي الشكل عن المضمون

باستخدامهما لتقنية الحكي التغريبي من ناحية وإلحاقها بتجسيد الخطايا من خلال شخصيات نمطية (الحسد - الكسل - النهم - الغضب - إلخ) في مباشرة لا تبتعد بالخطاب عن أسلوب المباشرة الوعظية وأساليب الإيضاح بالأنماط .

وهكذا تباينت معالجات المبدعين المسرحيين لفكرة الخطايا السبع ما بين البذور الأولى لفن الاستعراض في تصوير مارلو ، وفن الباليه ممتزجاً بفنون الغناء والسرد التمثيلي والرقص والموسيقى بإبداع بريخت ، وفن المسرح كما هو عند لينين وصبحي بما تعكس تباين ثقافة كل مبدع تعرض لهذه الفكرة سواء ولى وجهه شطر محراب التراث أو جال ببصره في الموضوع التراثي فخرج له من كهف عمى البصيرة ليضعه أو يعيد إنتاجه في عصر ثقافة التفكيك التي أحكمت قبضتها على حياتنا المعاصرة في السياسة وفي الاقتصاد وفي الجغرافيا المكانية والبشرية .

غير أن الإشكالية تتبدى للباحث في مدى اقتراب استلهام المبدع المسرحي من الفكرة الدينية التراثية ومدى ابتعاده عنها. وإلى أي مدى أصاب هذا الاستلهام متعة الإبداع ومصداقية الإقناع أو وقع في الارتباك الإبداعي سواء تزيا تصويره لها بزي الاستعراض مستهدفاً إبراز مهارات أدائية فردية أو ثنائية أو جماعية تتيح في عمل إبداعي مشاركة استطرادية أو إلحاقية (ملحقة على البناء الإبداعي الرئيسي) باعتبار أن الاستعراض لون من ألوان اصطناع طريقة مبالغ فيها مع إتقان التعبير عن غرض من الأغراض بما يواكب قدرة العارض المستعرض نفسه.

حيث يحرص على إبراز أفضل ما لديه من طرق وأساليب أدائية ومهارات فنية لإضفاء مزيد من الإمتاع حتى وإن لم يجانبه الإقناع ولذلك كثيراً ما يكون الاستعراض منفصلاً عن نسيج العمل الدرامي الذي وضعه المبدع في صياغته لعمله ، بمعنى أنه لا يدخل في نسيج عمله الدرامي . وبذلك لا يكون مقنعاً مع أنه ممتع لزيادة عناصر الشكل فيه عن حاجة الموضوع الذي تصدى النص نفسه لمعالجته وبهذا لا يتوازن الاستعراض

شكلاً مع موضوعه لانتفاء الحبكة التي تربط عناصر الشكل بالموضوع المعروض.

أو تزّيا بزي الباليه أو بزي المسرح الشامل أو بزي المسرح الدرامي .

ارتباك معالجة مارلو لفكرة الخطايا السبع في (مأساة الدكتور فاوستس)[11]:

" فوستس : لن أذكره من الآن فصاعدا . اغفر لي هذا

إن فوستس يقسم إنه لن يتطلع إلى السماء ،

ولن يذكر اسم الله أو يصلي له ،

وسأحرق أنا جيله وأذبح قساوسته ،

وسأجعل أرواحي تدمر كنائسه .

إبليس : افعل هذا ، وسنجزيك كثيراً .

لقد جئنا من الجحيم يا فوستس لنعرض عليك

شيئاً من التسلية واللهو

اجلس وسترى الخطايا السبع الماحقة في صورها الحقيقية .

سوف أسر لهذا المنظر كما ابتهج آدم بالجنة في

اليوم الأول الذي خلق فيه .

فوستس : سوف أسر لهذا المنظر كما ابتهج آدم بالجنة في

اليوم الأول الذي خلق فيه .

إبليس : لا تتحدث عن الجنة ولا عن الخليقة

ولكن عليك أن تنظر إلى هذا المشهد ،

وأن تتحدث عن الشيطان

ولا تتحدث عن شيء سواه

هيا بنا .

(تدخل الخطايا السبع الساحقة)

والآن افحصها يا فوستس

بحسب تعدد أسمائها وطبائعها
فوستس : ومن تكون هذه الأولى ؟
الكبرياء : أنا الكبرياء
إني أحتكر أن يكون لي ولدان
فأنا شبيها ببرغوث أو فيد
أستطيع أن أزحف إلى أي ركن أشاء
فأحط مرة على جبين إحدى الفتيات كالشعر المستعار
أو أقبّل شفتيها كما لو كانت مروحة من الريش
ولكن تباً لك ، ما هذه الرائحة ؟
سوف لا أنطق بكلمة أخرى ما لم تعطر الأرض كلها
وتكسها بالأبسطة
فوستس : ومن تكون الثانية ؟
الجشع : أنا الجشع وليد الوضاعة والخسة ،
ولو طلب لي التمني لوددت أن يتحول هذا البيت
بجميع سكانه إلى ذهب ،
حتى أحبسكم جميعاً في الأقفاص الجميلة .
إيه يا ذهبي العزيز .
فوستس : ومن تكون الثالثة ؟
الغضب : أنا الغضب
لا أعرف لي أباً ولا أماً
فقد انطلقت من فم أسد
ولم أتجاوز نصف الساعة من عمري
وأخذت أطوف العالم كله منذ ذلك الحين بهذين السيفين ،
أصيب بهما نفسي إذا لم أجد من أنازله
لقد ولدت في الجحيم ؛ وسأظل أرنو إليها ،

إذ لابد أن بعضكم سيتولاني بأبوته .

فوستس : ومن يكون الرابع هذا ؟

الحسد : أنا الحسد :

جئت من والد ينظف المداخن

وأم تشبه الجمبري

إني لا أستطيع القراءة ،

لذا كم أتمنى لو أحرقت جميع الكتب

إن رؤية غيري يأكل يزيدني نحولا.

كم تمنيت أن يحل بهم القحط حتى يشمل العالم أجمع

فيهلك الجميع وأبقى أنا وحدي

إذن لرأيت ما أكون عليه من السمنة ،

ولكن أيحق لك أن تجلس وأنا واقف ؟

ألا من طاعون يفتك بك !

فوستس : اذهب عني أيها الوغد الحسود !

ومن تكون الخامسة ؟

البطانة : من أنا يا سيدي؟ أنا البطانة .

مات عني والداي ولم يتركا لي بحق الشيطان

إلاّ معاشاً هزيلاً لا يكاد يعدو الثلاثين أكلة في اليوم

الواحد ، تتخللها عشر أكيلات بين وجبتي الإفطار

والغذاء مما لا يكفي لسد حاجتي . إني أنتمي إلى

سلالة ملكية ! فقد كان جدي فخذ خنزير سمين

وكانت جدتي برميل خمر كبير ،

كما كان والدي بطرس ومارتن من صناع البيرة

المعتقة .

ولكن أمي كانت امرأة مرحة لطيفة محبوبة من

سكان المدينة بأسرها

وكانت تدعى السيدة مارجري صاحبة بيرة

مارس .

والآن هلا تدعوني يا فوستس للعشاء

بعد أن سمعت قصة سلالتي كلها ؟

فوستس : ولو رأيت رأسك معلقة على المشنقة !

أنك سوف تلتهمين جميع أنواع الطعام التي

تقدم لي .

البطانة : إذن فليخنقك الشيطان

فوستس : أختنقي نفسك أنت أيتها البطانة !

من تكون السادسة ؟

الكسل : أنا الكسل . ولدت فوق شاطئ مشمس .

حيث أستلقي هناك منذ ذلك الحين

لقد ألحقت بي أذى كبيراً بإحضارك لي من هناك

فلتدع البطانة والفسق يحملاني إلى هنالك،

فلن أفوه بكلمة بعد الآن ولو كان فيها فدية ملك .

فوستس : ومن تكون هذه الفتاة الخليعة - آخرة السبع ؟

الفكهة : من أنا يا سيدي

إن أول حرف من اسمي يبدأ بالحرف ف

إبليس : إلى الجحيم ! إلى الجحيم ! (تخرج الخطايا) "

تقنية الصورة بين الاستعراض والدراما

تتبدى إشكالية تقنية تصوير مارلو للخطايا السبع في (مأساة الدكتور فاوستس) - الذي باع روحه للشيطان في سبيل الحصول على قدراته الخارقة - في انتماء تلك الصورة إلى أسلوب الاستعراض لا إلى أسلوب الدراما - بغض النظر عن شيوع هذا الأسلوب في تمثيليات المسرح الديني للعصور الوسطى وبغض النظر عن إدراك مارلو لطبيعة فن الاستعراض أو عدم

معرفته. إذ أن صياغة هذا المشهد صياغة استعراضية، لا صياغة درامية، وذلك يتضح من سبب عرضه الذي أعلنته شخصية إبليس على فوستس:

" لقد جئنا يا فوستس من الجحيم لنعرض عليك شيئاً من التسلية واللهو "

هذا من حيث النظرة التفكيكية في قراءة الشكل الفني للمشهد نفسه .

أما من حيث الحتمية الدرامية ، فإن المشهد لا يدخل في لحمة النسيج الدرامي وسداه من حيث البناء ولو جربنا حذفه لما تأثر البناء الدرامي للمسرحية . ولو راجعنا علاقة فوستس بالشخصيات (الأوصاف أو الخطايا) التي تمر أمامه مرور الكرام لما وجدنا لها أثراً . فهو يكتفي بدور المذيع الذي لا دور له سوى الربط بين الفقرات التي تعرض أمامنا أو التعليق السطحي الذي لا يقدم الحدث ولا يؤخره .

واللوحة بهذا الشكل لا تعدو عن أن تكون (عرضاً) أو (استعراضاً) وهو كذلك بالفعل، إذ يمكن أن تعرض هذه الشخصيات المنمطة (الصفات) بالرقص وبالغناء وبهما أو بالعرائس أو بخيال الظل أو غيره من فنون الاستعراض . وربما كان ذلك ما فهمه بريشت من قراءته لذلك المشهد أو تلك اللوحة ، فألهمته بكتابة الفكرة على شكل نص (سيناريو) للباليه – متجاوزاً أصول الإنتاج في فن الباليه من حيث هو دراما راقصة بالتوازي مع عمل موسيقي خاص به – فأبدع سيناريو يحمل فكره التقدمي الحداثي المضاد لثقافة الثبات ولكل ثقافة الطبقات البرجوازية وأهمها الصغيرة ؛ لأنها تشكل بأعدادها الكبيرة وباستعداداتها الرصيد الاستراتيجي للطبقة العاملة – في عرف طليعتها الثورية ، التي كان بريشت نفسه أحد دعاتها من خلال فن المسرح والشعر، لذلك وظف وعيه الطبقي في إعادة إنتاج صورة الخطايا السبع فرأى أن يقصر وجودها على البرجوازية الصغيرة لا على كل البشر ،وفق ثقافة الثبات التي تؤمن بأن الخطيئة مخلوقة مع البشر منذ بدء الخليقة ، ذلك أن البرجوازية الصغيرة طامحة متطلعة دوماً إلى الملكية ولا يعد خطيئة في نظرها – هكذا رأيه – إلاّ ما يعطل حصولها على ما يحقق لها الامتلاك والاستحواز . ولاشك أن بريشت بذلك ينطلق من ثقافته

التفكيكية، فهو لا يستلهمها في مسرحه استلهام مارلو أو جيته الذي حوّر في مسميات الخطايا السبع في إعادة توظيفه لها في (فاوست) أو كما فعل إيسبن في (بيرجنت) ولا لينين الرملي ومحمد صبحي في معالجتهما لها مسرحياً، وإنما يكشف عن صور تناقضاتها ويعزلها عن البشرية فهي ليست عدوى غريزية تصيب كل بني البشر ، وإنما هي مرض محصور في طبقة اجتماعية واحدة ، هي طبقة البرجوازية الصغيرة. هذا من حيث الموضوع. أما من حيث الشكل الفني فإن صياغة مارلو للفكرة ربما تعد البذرة الأولى لفن الاستعراض متأثراً بأسلوب تداخل فنون الكتابة الذي ارتبك به أسلوب كتابة المسرحية الدينية في العصور الوسطى أو توسل به لتحقيق أو توصيل الخطاب الديني . وسواء أدرك مارلو ذلك أو لم يدرك فإن مشهد الخطايا هو نموذج أول للمشهد الاستعراضي غير أننا لا نستطيع إلاّ أن نقول إن بريشت كان مدركاً في صياغته لفكرة الخطايا السبع كيف يطوعها لفكره بالكيفية التي تتسق مع أسلوبه التغريبي بالإضافة إلى أنه حقق شمولية الفنون وتكاملها بصياغته للفكرة في قالب يجمع بين فنون الباليه والموسيقى والغناء والسرد التمثيلي وهو أسلوب ابتدعه ؛ فحقق دعوة نيتشه وهيجو إلى تكامل الفنون مثلما فعل فاجنر عن طريق فن الأوبرا ولكن من خلال فن الباليه .

بريشت والتناول الإبداعي في كتابة نص للباليه

مع أن المتعارف عليه أن فن الباليه قصة راقصة يتضافر فيها الرقص مع الموسيقى المؤلفة تأليفا مخصوصا تبعا لكل باليه على حده؛ إلا أن بريشت قد آثر أن يكتب نصا دراميا للباليه، أو هو بمعنى آخر قد اختار الرقص وسيطا تعبيريا أقوى تأثيرا من الكلمة، لكنه رأى أن يصحب الرقص نص درامي إيضاحي (مواز) وحوار شعري غنائي وسردي بين الابنتين تارة والأبوين تارة أخرى لتوضيح ما يريد توضيحه من جوانب معالجته للخطايا السبع فكسل (آنا) الثانية عن ممارسة الخطيئة يعد خطيئة تنبهها إليها أختها (آنا) الأولى مديرة الرحلة عبر سبع الولايات الأمريكية في سبيل جمع المال اللازم لبناء منزل الأسرة في لويزيانا على ضفاف نهر المسيسبي .

وتعاظمها على الناس وتقاعسها عن إبراز مفاتنا للرجال يعد خطيئة ثانية تنبهها إليها أختها مديرة الرحلة وغضبها من قسوة الفنان بطل فيلم تمثل أمامه دورا مساعداً في تعامله مع حيوان أليف تعاطفاً مع الحيوان (يمثل فوقه دور الفارس) بحيث يفقدها عملها يعد خطيئة ثالثة تستوجب اللوم والتحذير. وكذلك نهمها في الأكل بما يزيد وزنها ويعطل رشاقتها المنصوص عليها في تعاقدها للعمل في السينما يعد خطيئة رابعة تستوجب المؤاخذة والشدة. وممارستها للجنس بدون مقابل مادي (على هيئة مضامدة أي الالتزام بالمناكحة مع رجل معين) هو خطيئة كبرى لا تحقق الملكية ومن ثم تستوجب نهرها والوقوف ضدها بكل شدة. والجشع في ابتزاز الرجال (العشاق) وإفلاسهم تماماً لدرجة انتحارهم يعد خطيئة لا تغتفر . وللغيرة من أخريات (برجوازيات صغيرات) يمارسن ما تمارسه (آنا) الثانية في سبيل الملكية يعد الخطيئة السابعة والأخيرة التي لا تجوز ممارستها .

وهكذا تنجح الأختان (آنا) (واحد) و(آنا) إثنان في تحقيق حلم الأسرة في الملكية بتمويل مشروعها لبناء منزل على نهر المسيسبي في لوزيانا من خلال ممارسة الثانية لكل الطرق غير الشريفة في سبيل الغاية المنشودة بتوجيه (آنا الأولى) وإرشادات الأسرة المتطلعة إلى الملكية .

وتتجلى براعة بريخت الإبداعية ووعيه الطبقي والفني في تناوله أو إعادة تناول فكرة الخطايا السبع تناولاً معنوياً بحيث جعلها من ناحية (خطايا للبرجوازي الصغير) الطامح دائماً إلى الملكية. ومن ناحية أخرى صياغتها بحيث تشكل جزءاً من نسيج عمل فني تمتزج فيه فنون متعددة هي فن (الحكي الدرامي وفن الغناء وفن الباليه وفي الموسيقى) بما يحقق أسلوبه وفق نظريته في التغريب الملحمي، ويخلق شكلاً إبداعياً شاملاً لعرض مسرحي. وهو ما يكشف عن أن بريشت بذلك يعد رائداً لفن المسرح الشامل أيضاً. وبالنظر إلى تناول مارلو للخطايا السبع وتجسيدها على هيئة شخصيات تستعرض أمام فوستس للترفيه عنه كمكافأة يقدمها له ميفيستوليس بسبب طاعته له بعدم ذكره اسم الله يتضح انفصال عرضها التصويري عن نسيج

النص الدرامي، وتصوير فوستس كما لو كان مجرد مقدم برامج أو مذيع ربط تليفزيوني أو مسرحي؛ فلا صراع بين فوستس والصفات أو الخطايا السبع ولا حدث بينهما وبينه. والصورة بذلك يمكن أن تعد بذرة لفن الاستعراض.

حول الفكر الحداثي للخطايا السبع في إبداع بريشت

" الخطايا السبع للبرجوازي الصغير " باليه تعبيري في سبع صور ، أخذ بريشت عنوانه من الخطايا السبع التي يذكر الإنجيل أن الدين يحرمها ، والله لا يغفرها . لكنه غيّر من هذه الخطايا وجعل بدلاً منها سبع صفات هي في نظر البرجوازي الصغير أكبر الخطايا .

الباليه يمثّل عائلة أمريكية تعيش في ولاية " لوزيانا " مكونة من الأبوين وولدين وبنتين، ولا حلم للعائلة إلاّ أن تبني منزلاً صغيراً على شاطئ المسيسبي ، لكن الأبوين بدلاً من أن يزيدا من عملهما وعمل ابنيهما من أجل تحقيق هذا الحلم فضلاً أن يوفدا البنتين كي تطوفا أنحاء أمريكا وتجمعا المال اللازم بأي وسيلة وبكل وسيلة؛ لا تهم الوسيلة فكل الوسائل مشروعة! .. وتجمع الابنتان المال اللازم، وتحقق العائلة حلمها البرجوازي ، فتبني البيت الريفي على شاطئ المسيسبي ، وتلقي الابنتان كل التقدير من المجتمع البرجوازي الذي تعيشان فيه .

تقنيات التناول الإبداعي في كتابة نص الباليه :

مع أن المتعارف عليه أن الباليه قصة راقصة يتضافر فيها الرقص مع الموسيقى المؤلفة تأليفاً مخصوصاً تبعاً لكل باليه على حده؛ إلاّ أن بريشت قد آثر أن يكتب نصاً دراميا للباليه، أو هو بمعنى آخر قد اختار الرقص (الباليه) وسيطاً تعبيرياً أقوى تأثيراً من الكلمة، لكنه رأى أن يصحب الرقص نص إيضاحي وحوار بين الابنتين تارة ، وبين الأبوين تارة أخرى لتوضيح ما يريد توضيحه من جوانب معالجته للخطايا السبع .

(النص)

يمثل هذا الباليه رحلة لأختين تعيشان مع أسرتهما في مدينة "لويزيانا" إحدى مدن جنوب الولايات المتحدة .

تخرج الأختان من مدينتهما في رحلة تزوران فيها سبع مدن مختلفة .. تاركتين باقي أفراد الأسرة في انتظار المال الذي ستجمعه الشقيقتان من رحلتهما .. لتبني به الأسرة منزلاً جميلاً يضم كل أفرادها . واسم كل من الشقيقتين (آنّا Anna) إحداهما تقوم بدور المديرة الفنية للرحلة .. والأخرى تقوم بدور السلعة .. الأولى اسمها (آنّا) رقم (١) والثانية (آنّا) رقم (٢) .

تظهر على المسرح مائدة صغيرة .. وخريطة تبين خط سير الرحلة للمدن السبع ، أمام الخريطة تقف "آنا " رقم واحد .. وبيدها مؤشر صغير . وفي جانب آخر من المسرح لوحة دائمة التغيير للأماكن التي ستزورها الشقيقتان في أثناء رحلتهما .. في نهاية كل لوحة تبين " آنّا " رقم اثنين إلى أختها " آنا " رقم واحد ومعها باقي أفراد الأسرة .. الأب والأم وولدان . بينما يأخذ شكل المنزل في الارتفاع درجة درجة بعد كل زيارة لمدينة من المدن السبع .. إلى أن يكمل ويتم البناء .. وذلك بفضل تحاشي الأختين للخطايا السبع الكبرى.

نشيد الأختين

نشأنا أنا وأختي في لويزيانا
حيث تجري مياه المسيسبي تحت ضوء القمر
كما سمعتم كثيراً في الأغاني
وحيث نريد أن نعود إليها ثانية
اليوم قبل غد (الغد)
لقد رحلنا منذ أربعة أسابيع
لكي نجرب حظنا في المدن الكبرى
آملين أن نحققه في سبع سنوات

ثم نعود ثانية
بعد ست سنوات خير من سبع
لأن والدينا وشقيقنا ينتظروننا في لويزيانا
حيث نرسل لهم كل المال الذي نكسبه
ومن هذا المال سيبني
بيت صغير على شاطئ المسيسبي في لوزيانا
آنا (١) : أليس كذلك يا " آنّا " ؟
آنا (٢) : بلى يا " آنا " .
آنا(١) :إن أختي جميلة وأنا واقعية
وإذا كانت أختي طائشة فأنا معقولة
وإننا في الحقيقة لسنا شخصين منفصلين
وإنما شخص واحد فقط
واسمنا كلتانا هو " آنّا "
ولنا ماض ومستقبل
كما لنا قلب ودفتر توفير
وكل منّا تعمل ما فيه مصلحة للأخرى
أليس كذلك يا " آنّا " ؟
آنّا (٢) : بلى يا " آنّا "

اللوحة الأولى

الكسل في ارتكاب الخطيئة :

كانت هذه أول مدينة في الرحلة ولكي تحصل الأختان على أول كسب لهما نفذتا حيلة ، فقد كانتا ترتادان حدائق المدينة وهما تتلصصان باحثتين عن الأزواج من بين المتنزهين ، ثم تلقى "آنّا"(١) بنفسها على الزوج كما لو كانت تعرفه من قبل وتحتضنه وتوجه إليه اللوم العنيف .. إلخ .وتضعه بالاختصار في موقف لا يحسد عليه بينما تحاول "آنا " (٢) فجأة نحو الزوج وتبتز منه بعض المال بحجة إبعاد أختها عنهما .

وقد نفذتا هذه الحيلة بسرعة عدة مرات إلى أن حدث ذات مرة بينما كانت تحاول " آنا " (١) أن تبتز بعض المال من زوج أخذته جانباً وهي مطمئنة إلى أن أختها قد أبعدت زوجته ، وإذا بها تفاجأ وهي مذعورة بأن أختها جالسة على مقعد وقد وقعت في سبات عميق ، فاضطرت إلى إيقاظها ودفعها إلى العمل دفعاً .

نشيد العائلة

إننا لنأمل أن تكون ابنتنا " آنا " حريصه
فقد كانت دائماً تحب الراحة
وإذا يدفعها إنسان من فراشها
فإنها تبقى نائمة طيلة الصباح
وكنّا دائماً نقول لها : إن الكسل
هو بداية كل الخطايا يا " آنا "
فقد كانت دائماً إبنة عاقلة ،
مطيعة ومخلصة لأبويها ،
وإنّا لنأمل أن تبقى كذلك دائماً
وألاّ نتهاون ف أي لحظة في أثناء العمل .

اللوحة الثانية

التعاظم على الناس بأحسن ما عندك :

في كباريه صغير قذر تصعد " آنّا " (٢) على المسرح وتستقبل بتصفيق أربعة أو خمسة متفرجين كان منظرهم قبيحاً لدرجة أنها اشمئزت وكانت تلبس ملابس متواضعة ، ولكنها أرادت أن ترقص رقصاً محتشماً نظيفاً وكانت تبذل كل ما في وسعها ولكن دون جدوى ، فقد كان ملل الحاضرين يزيد في كل لحظة ؛ فكانوا يتثاءبون كما يتثاءب سمك القرش (وهم يلبسون أقنعة ذات فم واسع مفتوح تظهر منه أسنان كبيرة) ثم يرمون فضلات موائدهم على المسرح ثم يطفئوا المصباح إذ يقوم أحدهم بإطلاق رصاصة على المصباح الوحيد الموجود فيطفئه ، ولكن " آنّا "(٢) تستمر في

رقصها متمسكة بفنها إلى أن يحضر صاحب الكباريه ويأتي براقصة أخرى على المسرح - راقصة عجوز بدينة كريهة المنظر تصعد على المسرح لكي تريها كيف يكون الرقص بنجاح في مثل هذه المواخير ، ورقصت العجوز الشمطاء رقصا بذيئا منحطا ، ولكنها لاقت نجاحا منقطع النظير . ولكن آنا (٢) رفضت أن تنحدر إلى هذا المستوى من الرقص فما كان من " آنا " (١) التي كانت واقفة بجانب المسرح والتي كانت تحاول وحدها أن تشجع أختها بتصفيقها إلا أنها سرقت رداءها وأعادتها إلى المسرح دون رداء وأجبرتها على الرقص مثل العجوز الشمطاء وذلك تحت تصفيق الجمهور وتهليله ، فكان ذلك نصر وتهدئة للأخت الباكية .

نشيد الأختين

عندما تم تزويدنا
بالملابس الداخلية والخارجية والقبعات
وجدنا وظيفة راقصة في كباريه
ولم يكن الأمر هينا على ".آنا "
فالملابس والقبعات تعطي الفتاة إحساسا بالعظمة
لذلك أرادت أن تكون فنانة وأن تقدم فنا
في ممفيس التي كانت مدينة رحلتنا
ولم يكن هذا هو ما يتطلبه الجمهور
لأن الجمهور يدفع ويريد
أن يرى شيئا ممتعا نظر ما يدفع
فإذا أرادت راقصة أن تخفي مفاتن جسدها
فإنها لا تلاقي أي نجاح
لذلك قلت لأختي بكل جد يا " آنا "
إن التعاظم من شأن الأغنياء
فاعملي ما يطلبه الناس منك وليس
ما تريدين أن يطلبوه منك

وفي بعض الأمسيات كنت احتاج لكل جهدي
ولم يكن سهلاً أن أنزع منها هذا التعاظم
وكنت أواسيها وأقول لها
فكري في بيتنا في لويزيانا
وكانت تقول حينئذ : نعم يا " آنا "

نشيد العائلة

ولم تتقدم الأمور كثيراً
لأن ما كانت ترسلانه
لم يكنِ بالقدر الذي يكفي لبناء منزل
فقد كانتا تستهلكان كل ما تجمعانه من مال
وكان لزاماً علينا أن نفيقهم من غفوتهم
وإلاّ فلن تتقدم الأمور
لأن ما كانتا ترسلانه
لم يكن بالقدر الذي يكفي لبناء منزل
وكان لزاماً علينا أن نفيقهم من غفوتهم
فقد كانتا تستهلكان كل ما يجمعانه من مال .

اللوحة الثالثة

الغضب على العادات الدنيا

لقد أصبحت " آنا " الآن ممثلة ثانوية في السينما وكان النجم رجلاً من طراز دوجلاس فيرنباكس . وكان يركب حصانه ويقفز به من فوق سلة من الزهور. ولكن الحصان لم يكن متمرناً فيضربه الفارس ويقع وقعة شديدة، ولا يمكنه الوقوف ثانية بالرغم من محاولات الفارس .. وتقديم السكر له .. وحينئذ يضربه الفارس ثانية بقسوة وفي هذه اللحظة تتقدم الممثلة الثانوية وقد تملكها الغضب فتأخذ العصى من يد الفارس وتضربه هو بدلاً من الحصان وفي الحال تطرد " آنّا " من عملها ، ولكن أختها تمسك بها

وتهزها بعنف ثم تعيدها لتركع على ركبتيها أمام البطل مقبلة يده مستعطفة إيّاه لكي يعيدها إلى عملها .

نشيد الأختين

والآن تتقدم الأمور فقد أصبحتا في لوس أنجلوس
حيث تفتح الأبواب أمام الفتاتين
خاصة إذا تكاتفتا سوياً
فإن الأمور تسير إلى الأمام دون توقف
إن من يريد أن يغضب لكل هفوة يراها
فإنه سيدفن سريعاً
ومن لا يتحمل حقارة الآخرين
كيف يطلب من الناس أن يتحملوه
ومن لا يريد أن يتسامح أبداً
فإنه يأثم على الأرض

اللوحة الرابعة

النهم في الأكل

أصبحت " آنا " الآن نجمة يربطها بعملها عقد رسمي ينص على أن يبقى وزنها ثابتاً وألاّ يسمح لها بأن تأكل شيئاً تريده .. وفي يوم من الأيام سرقت " آنا" تفاحة وأكلتها كلها خلسة ، ولكن عندما أعيد وزنها اتضح أنه قد زاد جراماً واحداً مما دفع المتعهد أن يشد شعره غضباً ، ومن ذلك اليوم اضطرت ألاّ تأكل إلاّ تحت رقابة أختها وأن يقدم لها الطعام بمعرفة خادمين يحمل كل منهما مسدساً وألاّ يسمح لها أن تأخذ إلاّ قطعة صغيرة من اللحم.

نشيد العائلة

وصل خطاب من فيلادلفيا
يفيد بأن " آنا " بخير وأنها الآن بدأت تربح
وأنها وقعت عقداً للعمل كراقصة
يحرّم عليها أن تأكل كثيراً

وهو أمر عسير لأنها نهمة
إذا أرادت أن تلتزم بنص العقد
لأنهم في فيلادلفيا لا يريدون ممثلة بدينة
ولذلك بالطبع
فإنها ستوزن كل يوم
والويل لها لو زاد وزنها جراماً واحداً
لأنهم قرروا أن يقف وزنها عند نقطة ثابتة
٥٢ كيلو دون زيادة أو نقصان
وما يزيد على ذلك فهو مرفوض كالخطيئة
ولكن "آنا" شديدة التفاهم
وتهتم بأن يكون العقد عقداً
وكانت تقول دائماً يمكنك أن تلتهمي في النهاية
في لويزيانا يا " أنا " كثيراً من الفطائر وشرائح اللحم والفراخ
والحلوى ذات العسل الذهبي الجميل
فكّري في تينا في لويزيانا
وانظري كيف ينمو طابقاً فوق طابق
كوني حريصة فإن النهم من الخطايا

اللوحة الخامسة

الدعارة بدون ثمن

لقد أصبح لآنّا صديق فتى جداً يحبها ويهديها الكثير من الملابس والجواهر - وعشيق كانت تحبه وكان يأخذ منها - من ثم - هذه الجواهر . لكن " آنا " (١) عابت عليها ذلك بشدة وأجبرتها على الانفصال عن فرناندو وأن تبقى مخلصة لإدوارد ، ولكن في أحد الأيام مرت " آنا " (٢) أمام مقهى ورأت أختها " آنا" (١) تجالس فرناندو والذي كان يحاول بدون أي نجاح أن يتودد إليها ولكن " آنا " (٢) هجمت على أختها بشدة وتشاجرتا حتى وقعتا على الأرض أمام إدوارد وأصدقائه وأمام جمهور

الفضوليين وأطفال الشارع حتى سخر منهم الكبار والصغار وهـرب إدوارد وهو في شدة الانزعاج ، ولكن "آنا"(١) عابت الأمر على أختـها وأرسـلتها ثانية لإدوارد بعد أن ودعت فرناندو وداعاً مؤثراً .

نشيد الأختين

لقد وجدنا في بوسطن رجلا
كان يدفع بسخاء عن حب وعن غرام
وكم تعبت مع أختي
لكي تحبه . ولكن رجلاً آخر
كانت هي تدفع له وأيضاً عن حب وعن غرام
وكنت كثيراً ما أقول لها : إنك بدون إخلاص
تفقدين نصف قيمتك.
لأن الرجال لا يدفعون كثيراً لامرأة ساقطة
ولكنهم يدفعون للتي يحترمونها
إن ما تعملينه لا يمكن أن تقوم به إلاّ
تلك التي لا تحتاج إلى أحد
أما الأخريات اللاتي ينسين حقيقة أوضاعهن
فلن يصادفن إلاّ المتاعب
وكنت أقول لها لا تجلسي بين مقعدين
ثم أزور فرناندو
وأقول له إن هذه الأحاسيس
هي الخراب بالنسبة لأختي
إنما تعمل ذلك تلك
التي لا تحتاج إلى أحد
أما الأخريات اللاتي ينسين حقيقة أوضاعهن
فلن يصادفن إلاّ المتاعب
لكني كنت بكل أسف أقابل فرناندو كثيراً

ولم يكن في الحقيقة بيننا شيء
ولكن أختي رأتنا مصادفة
فهجمت عليّ في الحال
إن هذه أشياء مؤسفة
ينساها الإنسان كثيراً
ولا يقوم بها
من كانت الأضواء مسلطة عليه
وبذلك أظهرت جسدها العاري الجميل
وهو أثمن من مصنع صغير
وجعلته فرجة رخيصة مهينة
للفضوليين وأطفال الشوارع
وهذه الأشياء تحدث دائما
عندما ينسى الإنسان نفسه
ولكن هذا ما تفعله المرأة
التي لا تحتاج إلى أحد
وكم كان صعبا إصلاح كل هذا
وداع فرناندو والاعتذار
لإدوارد والليالي الطويلة
التي كنت أسمع فيها بكاء أختي وهي تقول
لقد كان هذا صوابا ولكن كم كان صعبا .

اللوحة السادسة

الجشع في السرقة والخداع

وبعد مرور مدة قصيرة خسر إدوارد كل ما يملك بسبب " آنا " وأطلق الرصاص على نفسه ومات. ونشرت الجرائد صورا لآنا وهي مبتسمة وكان القراء - وفي أيديهم هذه الجرائد - يحيونها باحترام ويتبعونها في كل مكان وهم يطمعون في أن يكون خرابهم على أيديها .

ولكن عندما ألقى شاب ثان بنفسه من النافذة منتحرا بعد ذلك بمـــدة قصـــيرة وبسببها أيضا تدخلت الأخت وأنقذت شابا ثالثا كان يريـــد أن يشـــنق نفســـه وأخذت من أختها آنا (٢) ما ابتزته من أمواله وأعادتها إليه ، وقد فعلت ذلك لأن الناس كانوا قد بدءوا يبتعدون عن أختها بسبب جشعها الذي أساء إلـــى سمعتها .

نشيد العائلة

ذكرت الجرائد أن " آنا "
وهي الآن في تينسي وحولها ينتحر
الناس بكل الوسائل وقد جمعت هناك مالا كثيرا
ونشر مثل هذه الأشياء في الصحف
شيء جميل يزيد من الشهرة ويدفع
أي فتاة إلى الأمام
إذا لم تكن هي
جشعة للغاية
وإلا أخذ الناس بسرعة
يتحاشونها .. ويبتعدون عنها
إن من يظهر جشعه
يبتعد الناس عنه
ويشيرون إليه بالبنان
ذلك الذي لا حد لجشعه
فإذا أخذت بإحدى اليدين
يجب أن تعطى باليد الأخرى
ويسمى ذلك الأخذ والعطاء
وتكون القاعدة
جنيها مقابل جنيه
ومن حسن الحظ فإن ابنتنا "آنا" حريصة

ولا تأخذ من الناس آخر قميص لهم
والآن فاعلم أن الجشع العاري
ليس مما يوصى به

اللوحة السابعة

الغيرة من السعداء

ومرة أخرى تظهر آنا وهي تسير في طرقات المدن الكبرى وتشاهد في أثناء سيرها (آنات) كثيرات أخر (تحمل الراقصات أقنعة تجعلهن جميعا شبيهات " بآنا " يمارسن الجشع وغيره دون تورع أي أنهن يرتكبن الخطايا التي حرمت عليها هي وتكون الفكرة الأساسية التي يقدمها هذا الباليه هي " أن الأخريات سيصبحن الأوليات " إذ بينهن شبيهات أخريات بفخر تحت الأضواء تحس " آنا " (٢) خطاها بتعب منحنية القامة ، ولكن بعد ذلك يبتدئ النصر فتسير بينما تقع الأخريات الواحدة بعد الأخرى ويخرجن من أزقة مظلمة .

نشيد الأختين

وكانت آخر مدن رحلتنا سان فرنسيسكو
وقد صار كل شيء على ما يرام . ولكن " آنا "
كثيرا ما كانت متعبة
كل امرأة كانت تقضي يومها في التراخي
لا تحفل بشيء وفخورة تغضب لكل ما هو وضيع
مستسلمة لرغباتها سعيدة
لا تحب إلا الحبيب
وتقبل منه دائما ما تريد
وكنت أقول لأختي المسكينة
يا أختي : لقد ولدنا جميعا أحرارا
وكان يمكننا أن نسير في الحياة كما يحلو لنا وفي وضح النهار
ونسير في طريق ملتو إلى أبواب النصر
ولكن إلى أين نذهب . هذا ما لا تعرفينه

يا أختي اتبعي نصائحي وتنازلي عن رغباتك
التي توقعك كما وقعت الأخريات
دعك من هؤلاء الحمقاوات
اللواتي تكون نهايتهن سيئة
لا تأكلي ولا تشربي ولا تكوني خاملة
فكري في عاقبة الحب
تذكري ما يحدث إذا فعلت دائما ما تريدين
لا تفرطي في شبابك فإنه لا يدوم
يا أختي اتبعي نصائحي وسترين في النهاية
إنك ستنتصرين على كل الأخريات
وستقضين صامدة أمام العقبات المخيفة
ولن ترتعدي أمام الأبواب المغلقة
ثم عدنا .. أختي وأنا إلى لويزيانا
حيث تجري مياه المسيسبي تحت ضوء القمر
كما تعلمون من الأغاني الكثيرة
لقد بدأت رحلتنا منذ سبع سنوات إلى المدن الكبرى
لنجرب حظنا الآن
لقد حققناه
والآن لقد بنيناه وهاهو ماثل أمامنا
منزلنا الصغير في لويزيانا
منزلنا الصغير على نهر المسيسبي
في لويزيانا " (١٢)

تعقيب نقدي عام

تتجلى براعة بريشت الإبداعية في تناوله أو إعادة تناولــه للخطايــا السبع تناولا معنويا بحيث جعلها من ناحية خطايا للبرجوازي الصغير الطامح دائما إلى الملكية ومن ناحية أخرى صياغتها بحيث تشكل جزءا من نســيج عمل فني تمتزج فيه فنون متعددة هي فن الحكي الدرامي ، وفن الغناء وفــن الباليه ، وفن الموسيقى ، وبما يحقق أسلوبه وفق نظريتــه فــي التغريــب الملحمي ، ويخلق شكلا إبداعيا شاملا لعرض مسرحي . وهو ما يكشف عـن أن بريشت بذلك يعد رائدا من رواد فن (المسرح الشامل)

وبالنظر إلى تناول مارلو للخطايا الســبع وتجســيدها علــى هيئــة شخصيات تستعرض أمام فوســتس للترفيــه عنــه كمكافــأة يقدمــها لــه ميفستوفوليس بسبب طاعته له بعدم معودة ذكر اسم الله ، تتضــح انفصــال عرضها التجسيدي عن نسيج النص الدرامي ، وتصوير فوستس كما لو كـان مجرد مقدم برامج أو مذيع ربط تلفازي أو مسرحي إذ لا صراع بين فوستس والصفات (الخطايا) ولا حدث بينه وبينها . والصورة بذلك يمكن أن تعد بذرة لفن الاستعراض .

وإذا كان مارلو قد جسد الخطايا السبع بوصفها صفــات مجــردة أو أنماطا ورموزا ، فإنه جعلها تقدم نفسها بنفسها في حالة فخر وزهو بنفسها ، فهي هنا ليست مذمومة من جهة الدين ولا هي محببة من جهة فوســتس - مشاهدها الأوحد في الحدث بهدف التسلية لا أكثر ولا أقــل - أي لا أثــر درامي لها.

فإن بريشت في تناوله للخطايا السبع بوصفها صفات معنوية مذمومة من قبل البرجوازي الصغير من حيث طريقة الممارسة فــي إطــار وعيــه الطبقي الحاد بما هو نفعي له دون غيره ، وبما يحاول دون الملكيــة التــي ينشدها ويسعى إليها سعيا حثيثا وفق تخطيط وفكر مدروس ومبرمج ، وإدارة

تنفيذية شديدة الوعي على المستوى الطبقي والبراجماتي وشديدة الصرامة في التزام برامجها والخطوات المرحلية لتحقيق هدفها النهائي ، حيث تعمل باستمرار على تصويب مسار رحلتها نحو الثراء ، وذلك استرشادا بما يناسب كل مرحلة من إرشاد أو وصية تقبح أو تذم الفعل الذي يبعدها عن تحقيق هدف منشود في الخطة أو عامل إحباط لمرحلة من مراحل الوصول إلى حيازة المال والثراء ، وذلك بعد وقوع الخطيئة وفيما يشبه التحذير من ناحية ويشبه النقد الذاتي من ناحية ثانية . ولاشك أن بريشت قد انتبه للبذرة الاستعراضية في نص (مأساة الدكتور فاوستس) وإبسن في (بيرجنت) ولينين الرملي في (الهمجي) واعتقد أن كل هؤلاء الكتاب قد انتبهوا إلى ذلك ، فإذا كان بريشت قد انطلق من هذه الصورة التي رسمها مارلو للخطايا السبع الذي فصلها عن نسيج نصه التراجيدي لتبدو على هيئة (نمر) أو فقرات، بشكل حيلها إلى عرض نماذج أو موديلات للصفات كما لو كانت كل صفة منها زيا من الأزياء الأخلاقية في عرض للأزياء أمام شخصية عظيم (ضيف زائر) بترتيب من مضيفه وهو هنا (مفيستوفوليس) الذي يحتفي به على ذلك النحو الكرنفالي (الاحتفالي) فإن بريشت قد صاغ عمله كسيناريو لباليه تتخلله أغان تمهيدية ونقدية، في حين أن جيته في (فاوست)[١٣] يصور صفات متعددة أيضا تصويرا احتفاليا أيضا مثل صفات (النقص ، الخوف ، الرجاء ، الدين ، الحاجة ، الهم) سبع صفات يصورها بوصفها شرورا لا مهرب منها سوى بصفة أخرى واقية منها وهي صفة (الحصافة) وهي عنده وسيلة تقييد (للخوف والرجاء) حماية للناس من شرهما. ففي ثنايا الأحداث من عمله الملحمي الدرامي (فاوست) وفي الجزء الثاني تنتقل الأحداث عبر عشرين منظرا (مكانا) من خلال استهلالين تعقبها أحداث النص المسرحي الأول الذي يستغرق ثلاثة وثمانين ومائة صفحة ، وتدير الحوار في أحداثها سبعة وثمانون شخصية . ويتضمن الجزء الثاني من النص المسرحي خمسة فصول اشتملت على أربع عشرة شخصية تدير عشرين مكانا ومنظرا تضاف إليها جوقات متعددة من الشياطين والصبيان

والرهبان والملائكة وجند السماء ومجاميع نوعية . هذا فضلا عن اللغة المدججة بالمعلومات والمزدحمة بأسماء الأعلام والأماكن والحوادث والمعارف التي اثخن بها جيته جسد النص ، الأمر الذي حدا بالمترجم د. عبد الرحمن بدوي أن يحشد لها تسعين وخمسمائة حاشية في هوامش جزئية للنص وهو ما يحول بينها وبين التجسيد في عرض مسرحي ، ويصيب متلقيها بالارتباك في التركيز والاستيعاب حيث ارتباك النص نفسه . ففي تناوله لفكرة الخطايا عالجها أيضا كصفات تلبست شخصيات نمطية تؤكد البعد الديني الأخلاقي عند البشر جميعا .

وحتى مع الإعداد الذي وضعه شعرا د. محمد عناني[١٤] للمسرحية نفسها وهو قصير (في فصل واحد) لم يتجسد هذا النص المعد أيضا على المسرح حتى الآن .

على أن معالجة إبسن لها متفرقة في المشاهد الأخيرة من مسرحية (بيرجنت) لم تخرج عن ذلك التصوير أيضا ، فهي صفات لصيقة بالبشر جميعا – مخلوقة معهم – ولا تنتهي إلا بنهاية البشر، فهي إذن دينية أخلاقية – وهي وإن ارتبطت بنسيج الشخصية – إلى حد ما – إلا أنها لا تحدث الارتباك الذي يحدثه تصوير الخطايا كما هي عند مارلو أو عند جيته.

أما المعالجة المسرحية المصرية للخطايا السبع فنجدها عند لينين الرملي في عرض من إخراج محمد صبحي وتمثيله بعنوان (الهمجي) حيث تحولت الخطايا إلى عناوين يتبع كل منها لوحة يقدم لها راويان في هيئة ملاك (ذكر وأنثى) وآخر في هيئة شيطان وذلك في انفصال تام عن الحدث الذي يشخص أو يجسد بعد الرواية أو التقديم بما يحيل الرواة إلى مجرد مقدمي برامج أو فقرات في عرض مسرحي أمام الجمهور. ويلي كل تقديم صورة تجسيدية ممثلة للصفة المذمومة أو الخطيئة التي يجب تجنبها ويأتيها الارتباك في استخدام تقنية تغريبية (الرواية والأقنعة) في موضوع ديني أخلاقي إيهامي يستهدف التعليمية في حين أن المنهج التغريبي الملحمي كل لا يتجزأ تقنيات وأسلوب ومضمون وتلقي. وهكذا ظهر الاختلاف في المعالجة

بين مارلو وجيته وابسن الذي وضع الخطايا على هيئة الاعتراف الأخير لبيرجنت أمام ملاك الموت الذي ظهر متنكرا في هيئة قس يحمل شبكة صيد الأرواح حيث يعترف له بيرجنت بأنه اقترف (الجشع والإشراك والكفر والقتل ..) وظهر فاوست جيته موكب المساخر بذرة للاستعراض ، كما ظهر عند مارلو وذلك تتويجا لمثالية الفكر والتوجه بعكس بريشت الذي نحا به فكره المادي الجدلي إلى قصر الخطايا على البرجوازي الصغير .

أخلص مما تقدم إلى أن اختلال توازن انتباه المؤلف أو المخرج أو المصمم أو الممثل هو نتيجة عدم استغراقه التقريبي في عمله الإبداعي في توزيع انتباهه على كل عناصر عمله الإبداعي بالتساوي مما يربك الصورة الإبداعية ومن ثم يفقد الإبداع قدرته على خلق الإثارة الإمتاعية والإقناعية للمبدع نفسه قبل المتلقي.

المبحث الثالث
الارتباك الإبداعي في فن المخرج المسرحي

إذا كنا قد قلنا إن تفكير المؤلف المسرحي بالصفات في رسمه للشخصيات وللفعل المسرحي يشكل السبب الرئيسي لارتباك إبداعه في النص وضربنا لذلك بعض الأمثلة والشواهد من بعض النصوص المسرحية العالمية والمصرية ، مع التركيز على معالجة بعض كتاب المسرح ومفكريه لفكرة (الخطايا السبع) بين الإبداع الحداثي الواعي ، والإبداع التراثي المرتبك ؛ فإننا نقف في هذا المبحث على نماذج من الارتباك الإبداعي لعدد من إبداعات الإخراج المسرحي ، إذ عندما يختل توازن انتباه المؤلف أو المخرج أو الممثل المسرحي أو مصمم المناظر نتيجة لعدم استغراقه التقريبي في عمله الإبداعي في توزيع انتباهه على كل عناصر عمله الإبداعي بالتساوي ترتبك الصورة الإبداعية ؛ ومن ثم يفقد الإبداع قدرته على خلق الإثارة الإمتاعية والمنطقية الإقناعية للمبدع نفسه قبل المتلقي، والمحزن فعلاً هو عدم إدراك المبدع نفسه لعدم استمتاعه وعدم اقتناعه المضمر بعمله ذاك، وبعدم توحده مع شخصياته في أثناء إبداعه لعمله كتابه أو إخراجاً أو تمثيلاً أو تصميماً.

الارتباك الإبداعي في صورة العرض المسرحي (لمخرجين رواد)

كثيراً ما ترتبك الصورة الإبداعية في فكر أحد المخرجين المسرحيين نتيجة لضيق وقت العملية الإنتاجية أو لعدم إطالة المخرج في تأمل النص المسرحي نفسه أو عدم الدقة في تحليل المواقف والأحداث وتحليل الأداء المسرحي أو سوء توزيع الأدوار . وبالمعنى التام نقص عملية الاكتمال الفكري والمعرفي بالنص موضع الإخراج بوصفه القاعدة الأساسية التي ينبني عليها الاكتمال الفني المجسد تجسيداً إبداعياً لحياة النص المسرحي أو الاكتمال الفني إذا كان النص ملحمياً ما بعد حداثي . وهنا أتوقف أمام

تجربة إخراج الفنان حسين جمعة لمسرحية (الإسكندر الأكبر) لمصطفى محمود التي لعب دور الإسكندر فيها الفنان والمخرج كرم مطاوع وذلك في أوائل السبعينيات من القرن العشرين على المسرح الروماني بالإسكندرية . وعلى وجه الخصوص المشهد الذي يقتل فيه الإسكندر أخاه في الرضاعة (كليتوس) عندما عارضه على ملأ من القادة والجند . فلقد شكل المخرج حسين جمعة المشهد في تكوين جماعي حيث قادة الإسكندر وجنده يصطفون خلفه وكليتوس في مواجهته عن بعد وبينهما المشادة الكلامية بينهما دائرة يحتد الإسكندر وينزع عن أحد الجنود حربته ويدفعها في صدر كليتوس فيرديه قتيلا بعد أن حاول القادة المقدونيين منعه من إشهار سيفه فصاح فيهم (هل أنا معتقل ؟!) فلما فزعوا تاركين إياه وكليتوس نزع الحربة وقتل بها كليتوس . والارتباك هنا جاء من اعتماد المخرج على المعلومة الخاصة بحادثة القتل من كتب التاريخ المقررة على تلاميذ المدارس في مصر - في فترة ما - ولو بحث المخرج وسعى نحو الاكتمال الفكري والمعرفي (التاريخي) لعلم أن الإغريق لم يعرفوا الحربة سلاحاً في حروبهم ، إذ أنها لم تكن مستعملة بعد في حروبهم في تلك الحقبة التاريخية وإنما السيوف القصيرة كانت سلاحهم الحربي . هذا من ناحية نقص المعارف . غير أن هناك نقصاً في الاكتمال الفني الذي يتوج عن طريق الإمتاع والإقناع بتحقق الأثر الدرامي الذي تستهدفه الصورة المسرحية حيث أن عملية ترك القادة للإسكندر والإخلاء بينه وبين كليتوس ثم نزعه للحربة من أقرب جندي ودفعها في أحشاء كليتوس تم بسرعة لا تمكن من خلق حالة الإشباع للحظة أو للقطة ، بحيث يمهد الجمهور تمهيداً نفسياً ، ويوترهم أو يشوقهم - إلى حد ما - تحقيقاً للبعد الجمالي للصورة وهو البعد الذي يحقق حالة الإمتاع من ناحية ويخلق ما يعرف بأفق التوقعات بحيث يتأرجح ظن الجمهور ما بين التساؤل المتباين هل سيقتل الإسكندر كليتوس أم لا . ولقد شعر بذلك الفنان كرم مطاوع ممثل دور الإسكندر في ذلك العرض وبحسه الإخراجي الإبداعي اعترض على تجسيد المخرج حسين جمعة لذلك الموقف

وهنا تنحى حسين جمعة قليلاً وأخرج كرم مطاوع المشهد ، بأن جعل المسافة التي بين الإسكندر وبين كليتوس ستة أمتار في (أرينا) المسرح الروماني ، ثم عند ترك القادة له والإخلاء بينه وبين كليتوس نزع من أحد القادة سيفه وتقدم به في تؤدة نحو كليتوس شاهراً السيف إلى أن أصبحا قاب قوسين من بعضهما بعضاً ثم توقف برهة وطعنه في هدوء . وبذلك حقق إخراج كرم مطاوع لذلك المشهد حالة الإشباع والتوكيد وخلق لدى الجمهور حالة التوتر والتشويق وأفق التوقعات فحقق الإمتاع وهو الأصل في الفن قبل أن يحقق الإقناع ومن ثم الأثر التراجيدي . وبذلك انتفى الارتباك الإبداعي من تلك الصورة المسرحية على المستويين (مستوى الاكتمال المعرفي التاريخي) و(مستوى الاكتمال الفني).

وفي إخراج مسرحية (شركان في بيت زارا) للمؤلف المصري مصطفى بهجت على مسرح سيد درويش بالإسكندرية في نهاية الستينيات استبدل مخرجها محمد عبد العزيز الكورس البشري بماكيت خشبي متحرك على قاعدة ذات عجلات يدخلها عمال المسرح في لحظة إظلام وتسقط عليها إضاءة درامية ذات ظلال ويصاحب ثبات حركتها في المشهد بتسجيل صوتي لحوار الكورس . وبذلك وقع المخرج في الارتباك الإبداعي الذي كان يمكنه تلافيه لو أنه جسد مواقف الكورس وهم من (الأشباح) الذين يظهرون لشركان قائد الثورة الذي غدر بهم وهم رفاقه ، ولو كان قد جسدهم بمجموعة ممثلين بشر حقيقيين لما وقع في الارتباك الذي أثار حفيظة المؤلف – آنذاك – وانتفى عنه الإمتاع ومن ثم الإقناع فالتأثير الدرامي.

وفي إخراج جلال الشرقاوي لمسرحية (الزلزال) لمصطفى محمود وهي مسرحية ذهنية تأسست على حدوث تجربة لتفجير نووي في صحراء قريبة من منطقة سكنية آمنة فزلزلت البيوت مما ظن معه أهالي المنطقة أنه زلزال.

والارتباك في إخراج جلال الشرقاوي حادث في الأسلوب الفني المغاير تمام المغايرة للأسلوب الأدبي للنص من ناحية وفي آليات تجسيد الصورة المسرحية للحدث الرئيسي عن طريق (الديكور) .

فمن ناحية الأسلوب فإن المسرحية فكرية ذهنية والقاعدة المعروفة عند إخراج نص فكري أو ذهني أن يجرد العرض في الأداء وفي الأزياء وفي المناظر والملحقات وهذا ما يتبع عالمياً مع المسرحيات الذهنية وذات الطابع الفلسفي ، غير أن الفنان جلال الشرقاوي أخرجها إخراجاً طبيعياً يعني بالتفصيلات الجزئية في المنظر وفي الحركة فأقام ديكوراً كاملاً (بانوهات كاملة ومركبة لغرفة معيشة حوائط وأريكة تركية الطراز وثريا مدلاة من سقف الغرفة .

وقبل حدوث الهزة الأرضية (الزلزال) كانت والدة البطل (سيدة الدار) تجلس قاعية على الأريكة وظهرها مستنداً إلى حائط الخلفية في مواجهة الجمهور ، لكن بعد حدوث الزلزال تتأرجح خشبة المسرح بالمنظر وترتج ارتجاجاً عظيماً تقع على إثره بعض جوانب في حوائط الغرفة ويخرج اللهب من بعض ثغرات في الحوائط ومنها ثغرة كبيرة خلف الأريكة مباشرة ومع ذلك تظل الأم في مكانها والنار تخرج من خلفها دون أن تمسها بأي سوء حتى ظننت أنها (إبراهيم الكليم) وذلك هو عين الارتباك في التصور أولاً وفي آليات التجسيد ثانياً . كما أن الثريا كان محتماً سقوطها ما دام الزلزال هدم حوائط البيت ولكنها مع ذلك لم تهتز هزة واحدة !! وهذا عجيب والأعجب كمنه أن الجمهور استمتع دون أن يلحظ ما لاحظته فجعلني أرفع عقيرتي في أثناء العرض (النجفة لم تتحرك) مما لفت انتباه الجمهور. فالإبهار أو شكلانية الصورة غطت على موضوعاتها حيث خشبة المسرح تتأرجح كلها لأن المنظر مثبت على طبلية : منصة بعرض خشبة المسرح ومتصلة من جوانبها الأربعة بحبال مختفية يرفعها العمّال نحو أعلى بضع سنتيمترات ومع دفع العمال للديكور من الخلف وحركة الممثلين عليها يتأرجح ومع فتح شناكل لتكوينات (تفريعات في الحوائط على هيئة كسور

وثغرات وحزم إضاءة حمراء تتقاطع في دخولها من تلك الفتحات في حوائط الديكور مع دفعات من هواء المراوح الجانبية تدخل حزمة الضوء الأحمر متقطعة فتحدث حالة الإيهام عند الجمهور بأن ناراً تخرج من خلف الحوائط إلى داخل الغرفة من الثغرات - ومع ذلك لم تحترق الحاجة ست البيت ولم تتململ في جلستها على الأريكة .

الارتباك الإبداعي في تجريب مخرجين شبّان

كانت للمخرج الأردني (رائد عودة) تجربة إخراجية أولى إذ تصدى لإخراج (كاليجولا) لألبير كامو ، انطلاقاً من أن كل العروض التي قدمها من تصدوا لإخراج ذلك النص لم يقنعوه أو حسبما قال: " إن كل ما سبق لم يشبع رؤيتي الإخراجية فكل مخرج من المخرجين الثلاثة " (يقصد :سعد أردش ، والسوري جهاد سعد ، والأردني حكيم حرب) وهو قطعاً لم يشاهد العرض الذي أخرجته لنص كاليجولا ١٩٩٧م في مصر وعندما يسأل عن الجديد الذي قدمه على صعيد التقنية والمعالجات المختلفة التي سبقته إلى تقديم كاليجولا يجيب (الجديد في عرضي أنني أقدم الشخصية المحورية "كاليجولا " بثلاثة مستويات أعبر عنها من خلال ثلاث شخصيات . كما قدمت في عرضي مقاربة موضوعية للمستويات الثلاثة مستفيداً من أطروحات فرويد حول الأنا العليا " الليبيدو " والأنا السفلى والمستوى الوسيط بينهما، ضمن شرائح اجتماعية متباينة المستوى المعيشي والثقافي وجعلت تفاعلات الشخصية وصراعاتها واقعية وقريبة إلى نفس المتلقي وهمومه وشجونه"(١٥)

وإذا كنا نلاحظ ارتباكاً في فهم المخرج للفلسفة الوجودية المادية التي صدر عنها نص ألبير كامي ، فإن ذلك يتجسد في العرض نفسه الذي شاهدناه للنص الذي أعده المخرج نفسه عن أصل نص كاليجولا . ويتضح هذا الارتباك في أنه أسس نظرته لمضمون نص كامي على أطروحات فرويد حول مستويات الأنا مبتعداً عن جوهر فلسفة الوجودية المادية حيث مقاومة الأنا للآخر انطلاقاً من كون الأنا جزيرة منعزلة ونظرة الأنا إلى الآخر

بوصف الآخر مجرد شيء إلى أن يتم التعامل في سبيل محاولات تحقيق كل من الأنا والآخر لجوهر وجوده فيصطدم كل منهما بالآخر حيث يدركان أن حريته ليست مطلقة ولكنها حرية تلتزم بعدم التعدي على حرية الآخر . ولأن كاليجولا يظل طوال الوقت يفكر في الآخر بوصفه مجرد شيء من هنا فهو يعمل طوال الوقت وبإصرار وإرادة لا تحدها حدود على نفي الآخر قيمة ووجوداً مادياً فهو ينفي من وجوده ومن وجود الآخرين فكرة الصداقة وفكرة الحب وفكرة الأسرة وفكرة الدولة وفكرة الثقافة فهو لا يعترف بالأدب والشعر ولا الفن ولا الدين ولا شيء ذو قيمة عنده سوى المال الذي يجب أن تمتلئ به الخزينة فهي الدولة والدين والقيم كلها . وموقفه من الآخر يتجسد في علاقته بأعيان مملكته ومساعديه إذ يعمل فيهم التقتيل ويحيل نسائهم إلى عاهرات عموميات في قصره الذي أحاله إلى دار دعارة نظير رسم نقدي .

وهو لمزيد من الرغبة في السيطرة على الأرض يريد السيطرة على القمر - أي المستحيل - دون جدوى.

فشخصية كاليجولا إذن بلورة فكرية فلسفية للوجودية المادية ومن هنا فإن التعامل معها يجب أن ينطلق من منطلق تلك الفلسفة وتعامل المخرج الشاب معها بوصفها (ثلاثية الأنا) وجعلها حالة فردية مأزومة نفسياً (عصابية) ومن ثم مال تجسيده لها إلى الوجهة التعبيرية القائمة على إسقاط الذات لمعاناتها الداخلية الذاتية فاستحال الحوار بين الأنا والآخر إلى ما يشبه المناجاة - مناجاة النفس الواحدة لنفسها عبر الترديد الخافت للأنا الثانية وللأنا الثالثة لكل ما تصدره الأنا الأولى تعبيراً عن أزمتها النفسية ومعاناتها الذاتية. وفي رأيي فإن كاليجولا لم يكن يعاني أزمة نفسية ما بقدر ما كان صاحب فكرة مجنونة بزغت في عقله وآمن بها أشد الإيمان وعمل على تحقيقها عن وعي تام وبخطى حديدية ثابتة. ومن كان على تلك الحالة لا يكون مأزوماً على المستوى النفسي ، لأن المأزوم حائر دوماً ومرتبك أبداً حتى يشفى من أزمته ولم يكن كاليجولا حائراً ولا متردداً ولا مرتبكاً ، وإنما كان مثالاً لفكرة الأنا المنقطعة لذاتها والمحققة لجوهر وجودها الأوحد والنافية للآخر بدأب وحزم ومفاجأة . فيتحد صارخ ومعلن للآخر (شيريا

زعيم المعارضة الذي يدبر مؤامرة ضد كاليجولا مع عالم كاليجولا لذلك وتشجيعه له على الرغم من ضبطه له متلبساً مع آخرين في اجتماع خاص أو جلسة تآمر ضد كاليجولا) .

ومن مظاهر الارتباك في رؤية المخرج الشاب في عرض كاليجولا إلغائه لشخصية (هيليكون) التي رسمها ألبير كامي في النص الأصلي صورة للعقل المراجع لخطوات كاليجولا في كل مرحلة من مراحل تنفيذه لمخططه الانعزالي والاغترابي .

إلغاء المخرج الشاب للمشهد الذي ينصب كاليجولا نفسه محل الآلهة (فينوس) فيرتدي زيّاً نسائياً خليعاً وينتصب على قاعدة مجسداً تمثالها والأعيان والرعية راكعة عند قاعدة التمثال الذي هو (كاليجولا/فينوس) يقدمون الأموال والهبات . وكذلك إلغائه لمشهد الشعراء ، حيث يجسد موقف كاليجولا من الشعراء وذلك كله يمثل إسقاطاً أراده كامي نقداً لموقف ستالين في الاتحاد السوفيتي من الدين ومن الشعراء والأدباء ومن فكرة الأسرة والصداقة ، وقد كتبت هذه المسرحية في زمن سطوة ستالين وتنكيله بزملائه ورفقاء الثورة ونفيه للكثير من القيم الاجتماعية . ومثل تلك المشاهد تجسد ذلك الموقف الديكتاتوري تجسيداً نقدياً يكشف عن سطوة الأنا واستبدادها في عزل نفسها عن الآخر والقعود عند فكرة القطيع البشري .

ولعل من مظاهر الارتباك أن يصطنع المخرج الشاب حلاً للخلاص من تلك الشخصية المتسلطة في نهاية العرض بأن يسقط له حبل مشنقة من سقف الفضاء المسرحي ليوحي بأن الخلاص من مثل تلك الشخصية لا يتحقق إلاّ بحل إلهي من السماء . وهو بذلك يلغي دور الآخر المادي ليحل الآخر الميتافيزيقي . وذلك مناقض تمام المناقضة لفكر كامي الوجودي المادي الذي لا يؤمن بالميتافيزيقا (عالم ما وراء الطبيعة) ومن ثم ينتهي الحدث في النص الأصلي بتكالب الأعيان بقيادة (شيريا) زعيم المعارضة على كاليجولا بسيوفهم فيفتكون به . وذلك متطابق مع فكر المؤلف ومع الوجودية المادية حيث تؤمن بوجود جبري وبماهية اختيارية اختيارا بشريا ماديا فنحن نوجد جبرا ونحيا اختيارا – وفق تلك الفلسفة –

ثبت مصادر ومراجع الباب الأول

الفصل الأول

• المسرحية من تأليف الشاعر المصري فاروق جويدة نشرتها دار غريب بالقاهرة في طبعتين الأولى في يناير ١٩٨١ والثانية معدلة وفق النص الذي أخرجه فهمي الخولى من بطولة عبد الله غيث وسميحة أيوب للمسرح الحديث والمونولوج (من المشهد الرابع في السجن)

١- راجع النص : المنظر الأول من الجزاء الأول من صـ ٧: ١٧ وكذلك مونولوج الحلاج أمام قضاته من صـ ٩٦ : ١٠١ طبعة روز اليوسف – القاهرة يناير ١٩٨٠

٢- أحمد زكي , فن التمثيل المسرحي , سلسلة كتابك ١٤٩ , القاهرة , دار المعارف ١٩٧٨ من صـ ٤٧-٤٨

٣- أحمد زكى , نفسه , صـ ٤٩

الفصل الثاني

١- لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، ط التاسعة عشرة، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية مادة : ربك ، ص ٢٤٧ .

٢- قاموس إلياس العصري ، ط. التاسعة ، القاهرة ، المطبعة العصرية، ١٩٧٠ ، ص ٢٣٩ .

٣- آه يا ليل يا قمر ، ص ١٣٥ .

٤- جلال العشري ، مقدمة مسرحية : آه يا ليل يا قمر – سلسلة مسرحيات عربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥- آه يا ليل يا قمر، ص ١٣١.

٦- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، "الزير سالم بين السيرة والمسرح" (مجلة الفنون الشعبية) ع (٧) السنة الثانية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، يناير ١٩٨٤م، ص ٦٤.

٧- د. عز الدين إسماعيل ، (فصول) م٢ – ع٣ السنة ١٩٨٢ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٨- ألفريد فرج ، الزير سالم ، نفسه .
٩- المصدر نفسه ، ص ١٧ .
١٠- راجع : ألفريد فرج . مقدمة مسرحية الزير سالم ، نفسه ، ص ٨ .
١١- ألفريد فرج، الزير سالم، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للكتاب.
١٢- برتولت بريشت، الخطايا السبع للبرجوازي الصغير - باليه في سبع لوحات - ترجمة : محمد النحاس ، مجلة (المسرح) ع ٦٣ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر يونيو ١٩٦٩م
١٣- جيته، فاوست، النص المسرحي (١)، (٢) ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، الكويت،سلسلة من المسرح العالمي الكويتيةع (٢٣٣) في أول فبراير ١٩٨٩،ع (٢٣٤) أول مارس ١٩٨٩م .
١٤- جيته ، فاوست ، عن يوهان فولفجانج فون جيته ، إعداد شعري : د. محمد عناني ، مجلة المسرح ع ١١٢ ، مارس ، ١٩٩٨ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥- رائد عودة في محاورة محمد جميل خضر له مسرحية " كاليجولا " أول عمل إخراجي لمخرجها (عمون) نشرة مهرجان عمون لمسرح الشباب الثامن ، ع الثاني ، الثلاثاء ، ٢٠٠٢/٨/٣١م ، ص٣.

الباب الثاني

الإخراج المسرحي في تجارب الرواد

الفصل الأول

القراءة المفسرة للنص المسرحي (١)

نبيل الألفي

مناهج الإخراج المسرحي و تجارب الرواد في مصر

ظهرت في لغتنا العربية ترجمات لعدد من الكتابات الأجنبية حول مناهج الإخراج ومدارسه المختلفة , كما ظهرت كتابات استعادية لقراءات في مدارس الإخراج المسرحي ومناهجه,بأقلام مخرجين مصريين كبار منهم سعد أردش[١] وأحمد زكي[٢] , كما ظهرت أخيرا دراسة إمبريقية موسوعية حول (مناهج عالمية في الإخراج المسرحي) للدكتور كمال عيد[٣] ومن أسف أن لا توجد دراسة متكاملة علي أي مستوي أو منهج أفقي أو رأسي تتناول جهود مخرجينا المسرحيين , حتى في مجال الرسائل العلمية ؛ إن وجد من بينها ما تعرض لنفر من أولئك المبدعين في فنون الإخراج , فإن تعرضهم لا يعدو وريقات تعد علي أصابع اليد الواحدة – وذلك في حدود ما أعلم – و إن ظهرت بعض الكتب حول حياة نبيل الألفي أو كرم مطاوع أو عزيز عيد إحياء للذكري وتجديداً للدور الريادي و تبرير ذلك عند كمال عيد في مقدمة كتابه الموسوعي المشار إليه يتمثل في " عدم بروز منهج له حدوده و خصائصه , الذي يمكن أن يميزه بالأساس العلمي المقعد " فمن وجهة نظره " هناك اتجاهات مختلفة التكوين و النشأة تعود إلي مدارس أوربية درسناها في مسارح أوربا , لكنها لم تصل بعد في نتائجها إلي مستوي المنهج المحدد بالمزايا و الخصائص و القواعد و الظواهر المسرحية اللامعة"

ومع ذلك فليس هناك ما يمنع من رصد جهود عدد من مخرجينا المسرحيين رصدا إمبريقيا أشبه ما يكون بمبحث يعطي طلاب علوم المسرح و لو نبذه قصيرة عن دور بعض المخرجين ممن لهم بصمة في حياتنا المسرحية . غير أن ذلك لا يحول دون عرض موجز لبعض المناهج الإخراجية العالمية كمقدمة تمهيدية .

مناهج الإخراج المسرحي و تجارب الرواد في مصر

ظهرت في لغتنا العربية ترجمات لعدد من الكتابات الأجنبية حـــول مناهج الإخراج ومدارسه المختلفة , كما ظهرت كتابات استعادية لقراءات في مدارس الإخراج المسرحي ومناهجه,بأقلام مخرجين مصريين كبـــار منـــهم سعد أردش(١) وأحمد زكي(٢) , كما ظهرت أخيرا دراسة إمبريقية موســـوعية حول (مناهج عالمية في الإخراج المسرحي) للدكتور كمال عيـــد(٣) ومـــن أسف أن لا توجد دراسة متكاملة علي أي مستوي أو منهج أفقي أو رأســـي تتناول جهود مخرجينا المسرحيين , حتى في مجال الرســـائل العلميـــة ؛ إن وجد من بينها ما تعرض لنفر من أولئك المبدعين في فنون الإخراج , فـــإن تعرضهم لا يعدو وريقات تعد علي أصابع اليد الواحدة – وذلك في حدود مـــا أعلم – و إن ظهرت بعض الكتب حول حياة نبيل الألفي أو كرم مطـــاوع أو عزيز عيد إحياء للذكري وتجديداً للدور الريادي و تبرير ذلك عند كمال عيد في مقدمة كتابه الموسوعي المشار إليه يتمثل في " عدم بروز منهج له حدوده و خصائصه , الذي يمكن أن يميزه بالأساس العلمي المقعد " فمـــن وجهـــة نظره " هناك اتجاهات مختلفة التكوين و النشأة تعود إلي مـــدارس أوربيـــة درسناها في مسارح أوربا , لكنها لم تصل بعد في نتائجـــها إلـــي مســـتوي المنهج المحدد بالمزايا و الخصائص و القواعد و الظواهر المسرحية اللامعة"

ومع ذلك فليس هناك ما يمنع من رصد جهود عدد مـــن مخرجينـــا المسرحيين رصدا إمبريقيا أشبه ما يكون بمبحث يعطي طلاب علوم المسرح و لو نبذه قصيرة عن دور بعض المخرجين ممن لهم بصمـــة فـــي حياتنـــا المسرحية . غير أن ذلك لا يحول دون عـــرض موجـــز لبعـــض المنـــاهج الإخراجية العالمية كمقدمة تمهيدية .

المسرحي يتصل بأسلوب عرضه و لأن المسرح المصري وافد غربي نصا ونظرية وعرضا لذلك اتخذ أساليب النص المسرحي والعرض المسرحي الغربي برغم كل الادعاءات والدعوات التنظيرية في مصر أو في المغرب نحو مسرح مصري أو عربي خالص

حول الكتابات النظرية لمخرجي المسرح المصري (نبيل الألفي):

لعل نبيل الألفي هو أول من مارس الكتابة النظرية في مجال الإخراج المسرحي المصري وربما العربي بعد أستاذه زكي طليمات , فكتابه الموسوم (من عالم المسرح – تجارب ودراسات) الصادر في عام ١٩٦٠ يؤكد ذلك(١) يبدأه (بنغمة دخول) و ينهيه (بنغمة خروج) و بين نغمة البداية و نغمة النهاية تقع فصوله أو عناوينه : تمهيد في قسمات من وجه مسرحنا المعاصر و يتحدث فيه عن النقد و النقاد – قصة القلق و يتحدث فيه عن البحث عن الخلود – حديث الإعداد المسرحي للقصة الطويلة و يتناول (زقاق المدق) – امتدادات مع المحاولات الجديدة في كتابة المسرحية .

يقول نبيل الألفي من منظور نقدي لنص عرض عليه بقلم كاتب جديد " إننا معشر المشتغلين بالإخراج والتمثيل المسرحي , قد رأينا في حقلنا من قبل أعمالا قد اختفت ملامحها , ورجالا قد اندثرت معهم في التراب قيمتهم... لأن إنتاجهم كان نفحه من حياة, ليست مقرونة بمادة تستطيع أن تصمد مع الزمن, ولأنهم لم يكن حولهم النقاد ليتعهدوا إنتاجهم بالدراسة والمناقشة..!

ونحن اليوم أيضاً , إذا أردنا أن نقف علي شيء من فن أسلافنا في الحقل , فلن نقف إلا علي أسماء .. أسماء كأنها عناوين بغير مواضيع..".

وتأسيسا علي ذلك التقويم المبدئي المقتضب لدور المخرج المسرحي في مصر وهو تقويم علم من أعلام المسرح في عالمنا العربي سوف يجد البحث نفسه أمام تجارب عدد قليل من المخرجين في مسرحنا المصري تشكل بعض عروضهم ملمحا يستأهل التسجيل و التحليل, خاصة تلك التي أسهمت في وضع لبنة في حركة إنتاج العروض المسرحية في مصر. ولعل

اسم نبيل الألفي هو أول اسم يستأهل الوقوف عنده لغزارة إنتاجه الإبداعي وإنتاجه التنظيري يقول في (نغمة الدخول) "عندما أزاول نشاطي كمخرج أو ممثل أو مدرس – أشعر أمام نفسي أنني مطالب أيضا بتجديد و تقويم لونين من الإخلاص والثقة: إخلاص للفن الذي أحببته واتخذته طريقا لحياتي؛ و ثقة أنصار المسرح في إنتاجي وفي إخلاصي لهذا الإنتاج"(٧)

وهو إذ ينطلق من موقف منهجي يجد نفسه أمام مسؤولياته من ناحية و حيرته بين توزيع طاقاته بالتساوي بين جهود الإبداع في مجال الإخراج وجهود التنظير في مجال الفكر المسرحي نفسه, وجهود التعليم والتدريس ومسؤولياته الجسام. لذلك يصرح "من هنا كان إحساسي بمسؤولية موقفي يتضخم مع كل مهمة آخذها علي عاتقي , ومن هنا كان استغراقي في عملي يحول بيني وبين الكتابة بالرغم من أنني مغرم بها هي أيضا"(٨)

ولا شك أن الكثير من القضايا و المشكلات النقدية و الفنية كانت قد نشأت وتراكمت علي مر الأيام في ظل تحولات كبيرة حدثت في مجتمعنا في ظل نهضة اجتماعية وتفاعلات سياسية وثقافية وفنية تشابكت خيوطها وانعكست علي فنوننا وأدبنا المسرحي وأدلي فيها النقد بآرائه التي قد تصيب وقد تحيد عن الصواب , غير أنها – فيما يبدو – قد تركزت حول النص المسرحي لا العرض و فنونه باعتبار أن الحركة النقدية عندما كانت ومازالت محمولة علي أطراف أقلام الأدباء أو أساتذة الداب – مع أنها الآن دائرة علي ساحة أقلام صحافية يدعي الكثير منها حرفة النقد – من منظور انطباعي وإذا كانت كتابات مخرجي المسرح العالمي منهم و المصري لا تخرج عن لون من التنظير إن كانت للمخرج الكاتب وجهة نظرية متبلورة أو لون من ألوان التأريخ أو السيرة أو شكلاً من أشكال إثارة القضايا وعرض المشكلات التي مر بها هذا المخرج أو ذاك في أثناء عمله الإنتاجي والحلول الفنية التي اجتاز بها حصان فنه الجامح تلك المعوقات أو لونا من ألوان التحليل الفني و طرق أو أساليبه الإخراجية كشفاً عن دور التصور في عمله الإبداعي أو لونا من ألوان النقد الذي وجه إلي إبداعه أو وجهه هو نفسه إلي

بعض من عمله أو بعض من أعمال غيره كتابا أو نقادا أو مخرجين أو فنانين أو إداريين . ومن هذه الناحية فإن كتاب نبيل الألفي يتضمن شيئا من ذلك كله و هذا ما ينصح به عنوانه الفرعي (تجارب و دراسات).

ويصدق رأينا في اهتمام الكاتب بالنقد ودوره , إذ نجده يبدأه بالنقد وعلاقة ذلك بالعرض المسرحي. مركزا علي ما كتبه بعض النقاد حول عروض (إيزيس) تأليف/ توفيق الحكيم و(دموع إبليس) تأليف/ فتحي رضوان و(قهوة الملوك) تأليف/ لطفي الخولي وكانت ثلاثية من إخراجه. فنراه يقول عن تلك الكتابات النقدية : إنه لا يعتقد أن النقد حول تلك العروض " كان من الممكن أن يصل إلي مستويات أعمق , أو يؤدي إلي نتائج أفضل لو اتفقت في الرأي سائر الأقلام .. لأن الواقع الذي لا سبيل إلي إنكاره هو أن نموها الفكري و الثقافي لا يطرد أو تدب فيه الحركة بدافع فقط من أولئك الذين يتفقون معنا تماما في وجهة النظر , وإنما يحدث العكس كذلك , فالعقول التي قد تكون أبعد أثرا في تربيتنا وصقلنا , هي العقول التي تعارضنا و لا تتفق دائما معنا في الرأي .. "(٩)

وإذ يكشف نبيل الألفي الفنان الكبير و المعلم عن سعة صدره للنقد فإنما هو يكشف عن أصالة المعدن الذي يكون عليه المبدع الحقيقي و المعلم التنويري الحق – وهو نوع من الرجال نفتقده الآن كثيراً في حياتنا العلمية والاجتماعية والسياسية و الفنية – يقول : " لا أجد أية غضاضة في أن ينفعل الناقد غاضبا أحيانا في دفاعه عن حقيقة مطموسة , أو قضية شريفة؛ لأن غضبة صغيرة عادلة في مثل هذه الحالة,قد تضيء العالم من حولها..(١٠)

ولأنه يعلم أن النقد نفسه متفاوت النظرة ما بين اتجاه و اتجاه مغاير و ما بين أسلوب وآخر وناقد وآخر لذلك يحدث عندنا أحيانا أن ناقدا يرفض مسرحية , لمجرد أنها ترتكز في بنائها وصياغتها علي تصوير مأساة مجموعة من الناس في مشاكلهم و قضاياهم , و في أسباب معيشتهم و حياتهم اليومية .. ويصرخ الناقد قائلا : إن هذا ليس بفن و ليس بمسرح علي الإطلاق !!

ثم يحدث أن يتكلم نفس الناقد عن مسرحية أخري , فيشـــيد بقيمتـــها الفنية , و يتغنى بعبقرية الأديب الذي صاغها , لمجرد أنها مسرحية تصـــور مثلا مأساة الإنسان المطلق في صراعه الأبدي ضد الزمن أو ضد الموت ... و هنا يرتفع هتاف الناقد قائلا : هذا هو الفن, و هذا هو المسرح!![11]

ونبيل الألفي لا يكشف فحسب عن تفاوت نظر الناقد , وإنمـــا هـــو يكشف عن تهافت النقد عندما يتحول إلي مجرد انتقاد قائم علي الانطبـــاع , استحسانا لا سلبية و لا مأخذ فيه أو استهجانا لا إيجابية ولا ميزه فيه للعمـــل موضوع النقد , لذلك يعلق نبيل الألفي علي مثل ذلك الناقد بقولـــه : " كـــان الأجدر و الأكرم لمثل هذا الناقد أن يقول لنا في صراحة إن العمل المسرحي في الحالة الأولي يتعارض مع اتجاهه , و أنه في الحالة الثانية يتفق تماما مع ميوله ونزعته .

لأنه ليس من الإنصاف في شيء أن نزن إنتاج المؤلف من الوجهـــة الفنية بمعيار كهذا ! فالنتيجة التي نستطيع أن نصل إليها علي ضوء مقارنـــة من هذا القبيل : تعني أن المؤلف في الحالة الثانية كان أقل استجابة لمشـــاكل الناس وحياتهم اليومية , ولا تعني إطلاقا أنه كان أكثر أو أقل فنا من الوجهة المسرحية.."[12]

يرفض نبيل الألفي مثل ذلك اللون مـــن النظـــرة الانطباعيـــة ذات الصيغة الأيديولوجية – ربما – وهو تأكيدا لذلك الرفض يعرض لنموذجيـــن من النقاد " فأحدهما مثلا قد يسقط التجربة برمتـــها فـــي وعـــاء المســـرح (الرومنتيكي) ويشير في نهاية مطافه إلي أن هذا الضرب من المســـرح قـــد دالت دولته , وانقرض منذ سنوات عديدة , لأن المدرسة (الرومنتيكيـــة) لـــم تستطع أن تمنح المسرح : لا أحلامها وأساطيرها , و لا ثورتها و نموذجـــها المثالي للإنسانية..

أما الناقد الثاني فقد يهاجم المســـرحية و مؤلفـــها لا لشـــيء إلا لأن المؤلف في علاجه لموضوعه لم يسلك سبيل " جوته " أو " إبسن " أو غيرهم ممن يضع الناقد خصائص إنتاجهم عند قمة الفن الدرامي و هنا نلاحـــظ أن

الناقد الأول قد أعد للمسرحية قالبا أسقطها فيه. ثم رفض القالب والمسرحية معاً ! كما نلاحظ أن الناقد الثاني لم يقتنع بالمسرحية , لأنها لم تجيء علي غرار النماذج التي جاء بها المتقدمون!! "(١٣)

ونبيل الألفي إذ نقد القوالب الجاهزة , لا يرفض التمسك بتراث المسرح العالمي ولا يدعو إلي إغفال دراسته , ولا يجحف بدوره أي من هذين الناقدين اللذين ضرب بما مثلا في خطوة نقد كل منهما بالمعلومات وإنما هو يقصد الإشارة إلي أن أسلوب كل منهما في النقد" لا يعني أن المسرحية نفسها بين الناقدين قد أخذت مكانها الصحيح في الميزان لأنهما كليهما قد نظرا ألي المسرحية من خارجها..(١٤)

ألا يوجه نبيل الألفي المخرج و المفكر المسرحي العربي هنا إلى النقد البنيوي إذ يري أن نقد النص و نقد العرض المسرحي لا يجب أن ينطلق من خارج العمل الإبداعي نفسه ؟! بلي هو بذلك مع نقد المسرح وفق النظرية البنيوية.

*** جدلية التفكير بين المخرج و النص المسرحي :-**

يسجل نبيل الألفي للمسرح المصري تقليدا أصيلا كان متبعا في حياتنا المسرحية حيث تعرض النصوص التي يتقدم بها مؤلفوها أو مترجموها أو معدوها إلي لجنة القراءة التابعة للفرقة المسرحية لتقرأ و تحلل وتقوم ويرفع بذلك كله تقرير فني من كل عضو كلفته اللجنة بذلك , و في هذا الإطار يشير الألفي إلي تقرير كتبه حول نص فتحي رضوان (دموع إبليس) و قد تقدم به إلي المسرح القومي و قد جاء في نص تقريره عنها: "تجربة مسرحية جديدة ذات طابع فلسفي , تلتقي الشخصيات خلال فصولها وتفترق في صياغة فنية قد تكون بعيدة عن منهج المدرسة الواقعية و لكن القيم الأخلاقية , و النظريات الفلسفية , و الأحداث التي ينهض في غمارها صراع العواطف في هذه التجربة , تعتبر جميعها ذات جذور أصيلة في حياة الإنسان .. "(١٥) ويضيف الألفي "و كانت المسرحية في رأيي من حيث الصياغة و المضمون معا عملا مسرحيا جديراً بأن يحقق وجوده علي

المسرح , غير أنني – نتيجة لانطباعات عامة تبلورت لـدي بعـد القـراءة الأولي – أدركت أن المسرحية في مجموع تركيبها تخفق وتنبض نزوعا إلي خلق عالم كبير, عميق المعاني , أدبي العبارات , متعدد الجوانـب , سـاحر الأجواء؛ وأن المؤلف ضاربا مع شخصياته في شعاب مثل العالم العريـض التركيب , لم يستطع أن يجتاز سائر المنحنيات في تكامل فني .. "(١٦)

هكذا يكشف لنا نبيل الألفي عن أساسين من أسس عمليـة الإنتـاج المسرحي الأولي يتمثل في دور لجنة القراءة في الفرقة المسرحية في قـراءة النصوص واختيار الصالح منها – وهو دور افتقدته الحركة المسرحية منـذ فترة السبعينيات – أما الأساس الثاني فيتمثل في جدلية التفكـيرين المخـرج والنص المسرحي.

ويكشف لنا أساساً ثالثا لابد من توافره في الحياة المسـرحية لكـي تنبض وترتقي سبل التنوع والتطور وهو(دور التحليل في عمـل المخـرج المسرحي) وهو دور تال لدوره في اختيار النص ومسـئوليته فـي تقديـم مؤلفين محليين , فتحليل نبيل الألفي لنص (دموع إبليس) من خلال تقريـره الفني حول النص تبلور عبارته الأخـيرة إذ يقـول إن " تحقيـق العـرض المسرحي لهذا العمل الأدبي قد يستلزم التخفيف بعض الشـيء مـن حـدة الصياغة اللغوية في بعض فقرات الحوار, و قد يتطلب لمسة تعديل هنـا أو محاولة اختزال هناك كي يتسق التركيب الجمالي والسيكولوجي فـي بنـاء الشخصيات والأحداث.."(١٧)

ويتضح إحساس المعلم والرائد عند نبيل الألفي في تبنيـه لأعمـال مسرحية لمؤلفين محليين جدد " أحب أن تتكاتف إمكاناتي كمخرج مع إنتاجي المحلي في الأدب المسرحي خصوصاً إذا وجدت في متناول يدي مـن هـذا الإنتاج قطعة فنية جديرة بأن يبذل في سبيلها الوقت والجهد "(١٨)

كما أنه يرسخ فينا تقليدا جديرا بالعناية وهو ضرورة التقاء مخـرج نص ما بمؤلف ذلك النص أو بمترجمه أو بمعده طالما أن ذلك الأمر كـان متاحا – وهو تقليد افتقدته حياتنا المسرحية منذ السبعينيات أيضـا , حيـث

سادت الروح الانفرادية وفشت عوامل التباعد والتنافر بين الأصول والفروع ونأت الأنا قبول الآخر مع أننا عبرنا انطلاقا من عبور ١٩٧٣ أليس جسر هويتنا التي كانت علي مر العصور رمز عبور الأنا نحو الآخر معانقة فكرية وإنسانية صادقة ..

إن عبور المخرج نبيل الألفي نحو المؤلف فتحي رضوان علي جسر اللقاء الفكري بينهما قبل بدء إخراجه للعمل هو درس واجب الحرص عليه بين مخرجينا الشبان لأن في ذلك تقريباً لوجهات النظر ولاكتشاف كل منهما للآخر و لتبادل الخبرات النظرية والعملية حتى وإن تأسس العرض بعد ذلك علي اختلاف قراءة المخرج للنص عن قراءة مؤلفه له ، يقول الألفي: "إنه حرص علي أن يلتقي بفتحي رضوان (وأن أتكلم معه حول مسرحيته , كعادتي في كل مرة أقبل فيها علي إخراج مسرحية لأحد مؤلفينا المعاصرين, إذ قل أن نجد بين إنتاجهم قطعة جميلة تكاد تخلو من كل شائبة و ليس في هذا أي لون من التجريح أو التعريض بإنتاج أحد . لأن القطع المسرحية البالغة الروعة و الجمال من سائر الوجوه , شيء نادر الوجود , حتى في تراث الأدب المسرحي العالمي و قد لا تحظى ببعض هذه القطع النادرة إلا في كل بضعة قرون من الزمان ..)[١٩]

ولا شك أن جدلية التفكير بين المخرج و المؤلف المسرحي تخلق نوعا من المقاربة الثقافية بين فكريهما , حيث تتضح وجهات نظر مشتركة حول العالم الفني الذي تخلقه مسرحية المؤلف وحول المنحنيات والجوانب التي قد يفتقر إلي شيء من الإصلاح أو إلى مزيد من الضوء , كي يتم تحقيق ذلك العالم علي المسرح في انسب صوره"[٢٠]

وكلما كان المؤلف بعيدا عن التزمت كان إقبال المخرج علي عمله أكثر حماسا و أبعد حبا, وكلما كانت استجابة المؤلف لدواعي تعبير بعض المواقف أو العبارات أخذا بوجهة نظر مخرج نصه , كلما كان حماس المخرج أكبر و كان إحساسه بالمسؤولية أكبر.

* **المخرج و سلطة الدراماتورج :**

كثيرا ما يسفر الالتقاء بين المؤلف والمخرج حول نص ما خلال جلسات العمل عن تصور إخراجي متكامل , وتعديلات قد يجريها المؤلف أو يسمح بإجرائها بمعرفة المخرج أو بمعرفة وسيط بينهما هو المعد (الدراماتورج) وفي ذلك يقول نبيل الألفي: "إن المؤلف إذا عاد إلي قطعته المسرحية فأجري بها بعض التعديلات . فإنه لا يخرج بذلك عن المألوف , ولا يأتي عملا يقلل من شأنه أو شأن إنتاجه"(٢١)

ولتأكيد وجهة النظر تلك يحيلنا الألفي إلي تاريخ الأدب المسرحي فيقول: "الشائع في تاريخ الأدب المسرحي يقودنا إلي أن معظم الشعراء والأدباء الممتازين كانوا يلجأون إلي ضروب شتي من التعديلات في أعمالهم, ليصلوا بها إلي مستويات أجمل وأعمق"(٢٢) ثم يتوقف مؤكدا ذلك بمسرحية هملت وبمسرحية فاوست " نذكر علي سبيل المثال أن "هملت " قد صدرت باسم شكسبير في طبعة أولي عام ١٦٠٣ متضمنة ٢١٤٣ سطر من الشعر , ثم صدرت في طبعة ثانية مشتملة علي عدة تغيرات وإضافات سنة ١٦٠٤ و تتمة ٣٨١٥ سطر من الشعر . و هذه النسخة الثانية هي التي أعيد نشرها في نفس العام , وفي عام ١٦١١ وهي أيضا النسخة التي اعتبرت أساسية و متكاملة في نظر الناشرين الذين أعادوا إصدار طبعات جديدة للمسرحية خلال القرون المتتالية بعد وفاة الشاعر المسرحي"(٢٣)

ويعطي مثالا آخر من جوته الذي بدأ يصوغ " فاوست " منذ عام ١٧٧٣ وانه ظل يجري بها التعديلات ويدعمها بالاضافات , ويعيد كتابتها من جديد , و لم ينته من أمر صياغتها في جزئيها المعروفين لنا اليوم, إلا في يوليو عام ١٨٣١ , وظل أيضا يضفي علي قطعته الأدبية لمسات أخيرة بعد ذلك التاريخ حتى يناير ١٨٣٢ , قبل وفاته ببضعة أسابيع , وحتى أصبح أمر تأليف هذه المسرحية بعد ذلك في نظر النقاد الأوربيين يقارن ببناء إحدى كاتدرائيات القرون الوسطي , التي كان يستلزم تشييدها بضع عشرات من السنين "(٢٤)

*** الدراماتورج بين المشروعية و الموضوعية :**

تستمد الدراماتورجية مشروعيتها من توافقين يجب أن يتوافـر فـي الإقدام علي العرض المسرحي لنص ما التوافق الأول يجب أن يتم بين النص بوصفه نصا أدبيا دراميا و التجسيد علي المسرح , بمعنـي قابليـة النـص للتجسيد علي المسرح في حياة نابضة تشع إمتاعا و تشع إقناعا. وذلك أمـر تدركه خبرة المخرج و الممثل أكثر مما تدركه خبرة المؤلف , أما التوافـق الثاني و هو الأول في الترتيب علي سلم الأولويات فـهو توافـر الشـروط الموضوعية في النص بمعني ملاءمته للوسط الاجتماعي الذي سيعرض عليه , فبدون تلك الملاءمة لن يحقق العرض الأثر المطلوب و هو ذلك الأثر الذي ينتج عن تفاعل المجتمع (مجتمع المتفرجين) مع العرض نفسه , فبدون ذلك التفاعل يفشل العرض و يغلق المسرح أبوابه .

من هذا المنطلق تشارك المؤلف فتحي رضوان مع المخـرج نبيـل الألفي في فهم متطلبات العرض المسرحي لنص الأول حتـى يتحقـق كـلا التوافقين اللذين أشرت إليهما توافق (الإمتاع و الإقناع) و(توافـق الاقتنـاع والتأثير) لذلك فلم يزعج المؤلف فتحي رضوان "أن يتطلب التركيب الجمـالي للعالم الفني الذي صاغه شيئا من التقديم و التأخير في تتابع حركة مشـهدين من المشاهد لم يكن من الطبيعي مثلا , أن تجيز مقولات الشخصية " شاهر " أن يتكلم في صدر المسرحية مستخدما تشبيهات أهل الفلك و طـلاب علـم الطبيعة فيخاطب زميله قائلا: ".. فنحن في هذه الدار بغـيرك , كالشـموس والكواكب , إذ زال من الكون قانون الجاذبية اصطدم كـل بـالآخر .. "لأن خصائص حرفة شاهر كما وردت في المسرحية تدلنا علي أنه يعمل خادمـا في دار "السيد" وأنه شاب قروي يجيد الزراعة ويحسن ركوب الجياد"[٢٥]

وهكذا يؤكد نبيل الألفي للمخرج المسرحي دورا إضافيا إلـي أدواره وهو دور الدراماتورج غير أن ذلك الدور لا ينطبق علي أي مخرج , بل هو دور لا يقدر عليه من هو أقل من نبيل الألفي – المخرج الرائد – ذلـك أن وظيفة المخرج الدراماتورج في آن واحد هي حض للمؤلف علي تأمل نصـه

من جديد, و هذا دور نقدي للمخرج لوضع النص علي قاعدة انطلاق العرض المسرحي . يقول نبيل الألفي : "لقد كان المؤلف يتأمل معي قطعته من جديد , ولم يكن يجد أية غضاضة في أن يقرني علي مثل هذه الملاحظات , بل كان يسعده أن يجري هو نفسه بعد ذلك عدة اختصارات , أو يضيف فقرة هنا أو هناك في بعض مقاطع من الحوار ... ووصلنا أخيرا بالتجربة إلي شاطئ العرض المسرحي, فكانت في رأيي من أفضل التجارب التي حققتها للمسرح القومي "(٢٦)

ولا شك أن مثل تلك الجهود التي يبذلها المخرج المسرحي – صاحب التجارب الريادية – جديرة بأن تسجل كلها بكل خطواتها لدى مركز متخصص لحفظ ذاكرة المسرح المصري مثل (المركز القومي للمسرح) وتلك أمنية تمناها من قبل د. علي الراعي عندما حث وزارة الثقافة علي إنشاء ذلك المركز في عام ١٩٨٠ لتحقيق مثل ذلك الهدف . يقول الألفي: "وكم أتمني أن تأخذ المكتبة العربية بنشر طبعات للمسرح متضمنة تفاصيل إخراجها , علي نحو ما في بعض البلاد الأخرى , حتى أجد المجال الصحيح لنشر كل الدقائق و التفاصيل عن بعض هذه المسرحيات التي كنت أعيد خلقها داخل نفسي طوال فترة عرضها من الأيام و الأسابيع والشهور كي تخرج علي الناس , كما أردت لها أن تخرج , في عالمها الفني الذي تنفست فيه حياتها لأول مرة علي المسرح .. "(٢٧)

*** جدلية التفكير بين المخرج و الناقد :**

يشكل النقد بالنسبة للعروض المسرحية (عودة الروح) فالنص يحيا بالعرض و العرض يحيا بالجمهور, غير أن انتهاء عرض نص مسرحي ما يعني موت النص ولا يعيد الروح إلي العرض المسرحي سوي النقد. وليس هناك مؤلف مسرحي حقيقي ولا مخرج مسرحي متمكن من فنه , إلا ويتمني (عودة الروح) لعرضه المسرحي و الفاشلون فحسب هم الذين يرفضون ما يوجه ألي أعمالهم من نقد يحتفي بالإيجابيات و يلفت النظر إلي السلبيات ومنطق الارتباك أو الضعف في النص أو في العرض المسرحي . ولأن نبيل

الألفي رجل مسرح بحق فإنه يحتفي بالنقد الذي يستهدف أعماله الإبداعيـــة , وإذا انطلق النقد من داخل العرض المسرحي نفسه من بنيته الفنية , فهو يري أن استخلاص الحكم النقدي يكون ضعيفا , " إذا جاء عن طريق النظر إلـــي العمل الدرامي من الخارج .. "(٢٨)

وانطلاقا من هذا الرأي يأخذ نبيل الألفي علي د . لويس عوض فـــي نقده لعرض مسرحية (دموع إبليس) فهو يــري أن د . لويــس حــاول " أن يسكب المسرحية برمتها في وعاء المسرح الدينـــي , مســرح (الكرامــات) و(المعجزات) و(الآلام) فهو يري مثلا من بين ما يراه في (دموع إبليـس) أن شخصية (عصماء) قد بدأت حياتها علي غرار "مريم العذراء", ثم هو يفترض – كي يستكمل وجهة نظره – أن المؤلف قد بني انتحار الشخصية علي مــا جاء في سورة مريم: "قالت يا ليتني مت قبل هذا و كنت نسيا منسيا.." لأنــه يستنبط أن مريم إذ قالت هذا كانت ولاشك تفكر في الانتحار...!!"(٢٩)

ويري نبيل الألفي مخرج العرض .. و من حقه كمخرج وجه إلـــي عمله نقدا من ناقد كبير أن يعقب علي نقد الناقد حتى و لو كان هــو لويــس عوض ؛ إذ استند فيها لويس عوض علي أساس الوراثة , و لأن النقد يفتقــر إلي المصداقية إذا تعري من أسبابه و شواهده, لذلك يعرض نبيـــل الألفــي أسباب تعقيبه النقدي علي نقد لويس عوض ابتداء من نقضه لفكرة الوراثـــة التي بني عليها لويس عوض تفسيره لشخصية " عصماء " ارتكازا علي بنـاء شخصية عصماء نفسها من واقع رسم المؤلف لتلك الشخصية فهي لم تذكـــر كلمة واحدة عن أمها طوال المشاهد التي عاشتها في المســـرحية ! و هــي ترتبط بأبيها بعد موت أمها فتصبح صديقة لأبيها وأختاً له و أمــاً و عملــت علي أن تستكمل لنفسها صورة أمها في نظر أبيها . غــير أنــها تقــع فــي الخطيئة بعد اكتمال أنوثتها و يتسلل الحب إلي كيانها , و هو في النهاية يلفت نظر الناقد (لويس عوض) إلي ضرورة تتبع الشخصية مسترشدا بخيــوط حياتها في النص ليري بوضوح كيف انتحرت , وكيف كانت مأســاتها فــي جملتها " وله بعد ذلك أن يحكم علي خطيئتها أو انتحارها بالضعف أو القــوة

وفقا للمعايير الأخلاقية . و أن يري إذا كانت شخصيتها شبيهة بإحدى شخصيات التاريخ أو التراث أو أنها لا تمثل إلا نفسها .. "(٣٠)

هكذا يحتاج النقد إلي التفنيد و يحيا به و تتحقق فائدته بالاستخلاص .

هذا وقد خلص نبيل الألفي في نهاية نقده لنقد لويس عوض ألي ما يأتي : -

" .. رأيي يتلخص في أن الأمر - حين نريد أن نصدر حكما نقديا سليما علي أية شخصية في أية حادثة درامية - لا يتطلب منا أن نبدأ بالنظر إلي الحادثة , فنربطها بحادثة مماثلة , بقدر ما يتطلب منا أولا أن نري الشخصية و البواعث والعوامل التي تحركها .. وما ينطبق علي نظرة الناقد - مع تتبع الخيوط التي انفعل بها هو , و التي يراها أكثر دلالة - قد ناقش الشخصيات في أفعالها وتصرفاتها من خلال مجالها النفسي , وعلي ضوء ظروف العالم واعتباراته التي تشتبك به , بدلا من أن يبادر بمحاولة وضعها في " إناء معين " لمجرد تشابه في نغمة , أو تطابق في حادثة ؛ إذن لربما وصل في مناقشته للمسرحية إلي نتائج وأحكام غير التي وصل إليها .."

ولا يكفي المخرج الفنان الناقد الذي أراده لنفسه و النقد الذي نقد به ناقده بالرضا ولكن روح العدل اقتضته أن يري في نقد لويس عوض جواز الصحة والسلامة فيما وصل إليه شريطة أن يصل إليه عن طريق معطيات الشخصية والعمل الفني من بنيته لا من خارجه : " وحتى لو وصل إلي نفس النتائج والأحكام , فإنه في هذه الحالة يكون قد وصل إليها علي أساس النواة , لا علي أساس القشرة و شتان ما بين الطريقتين ... !! "(٣١)

ولا شك أننا نخلص مما تقدم إلي أن المخرج المسرحي هو ناقد مسرحي قبل أن يكون مخرجا, وإلا فكيف يحلل أحداث النص و يحلل الشخصيات و يحلل أداء كل شخصية ويقوم ذلك كله حتى يجسد الصورة المسرحية تجسيدا يتسم بالصدق الفني حتى يمتع ويقنع فيؤثر .

يفتقد مسرحنا منذ الثمانينات إلي الكتابات النقدية لمخرجينا حول ما يوجه إلي عروضهم من نقد - ربما إحساسهم بأنه مجرد نقد صحافي - وربما لأن مخرجينا في تلك الفترة غير مؤهلين للتصدي بالنقد لما يوجه إلي

عروضهم من نقد أو (انتقاد) و غير مؤهلين لمناقشة قضايا فن المسرح , كما كان يفعل أساتذتهم الكبار .. أو لسيادة الرأي الواحد في مجتمعنا بدءا من السبعينيات و تبرم المجتمع و قياداته من الرأي المعارض من وجهات النظر النقدية.

إن الأزمة التي مر بها مسرحنا نابعة من سياسة طالما نبه إليها نبيل الألفي فيما كتب و فيما أذاع أو نشر و هذا ما يتضح في رده علي محاولات الفريد فرج في بدايات حياته النقدية والتأليفية , حين هاجم تجربة إخراج نبيل الألفي لمسرحية (إيزيس) لتوفيق الحكيم قبل أن يري عرضها النور: "فسياسة المسرح علي مقياس اتجاه معين" لا يتناسب إذن مع ظروف مسرحنا المعاصر , لأنها تنبع من صميم تجاربه و إنما تحاصره من خارجه وتفرض عليه أن يدور في دائرة محدودة فتقيد بذلك حركة اكتشافه لطاقاته وإمكاناته .

أما سياسة المسرح " علي مقياس التجربة المسرحية الصالحة " فإنها علي العكس من ذلك , تتفق مع ظروف مسرحنا تماما , لأنها تتيح لعملية الإنتاج أن تضرب في آفاق عريضة حتى تكتشف نفسها , وتتبين جوانب الضعف والقوة بين عناصرها و مقوماتها "[٣٢]

* جوهر عمل المخرج المسرحي :

هل يتمثل جوهر عمل المخرج المسرحي كما يقول سعد أردش في كونه " العقل المدبر وهو تلك البصيرة الواعية مقدما بالهدف الأخير الذي يجب أن يحققه العرض المسرحي وهو بهذه الصفة يقود عمل الأفراد والمجموعات المشاركة في العرض موحيا لهم بالمنهج و بالطريقة وبالأسلوب , بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامي بالهدف الأخير للعرض .

أم هو قبل ذلك يحتضن النص و يخلق عالمه داخل ذاته كما يقول نبيل الألفي[٣٣] "فإذا كان علي أن أنهض بإخراج إحدى المسرحيات التي وافقت عليها فعلي أن أحتضنها كشيء عزيز , وأعيد خلق عالمها داخل ذاتي

فبل أن أشرع في اتخاذ أية خطوة نحو إخراجها , و قد أدافع عنها دفاعـــا لا يعرف التخاذل إذا تعرضت لهجوم لا يرتكز علي أساس سليم .. "

ولأن المخرج هو العقل المدبر و البصيرة الواعية بالهدف الأخــــير الواجب تحقيقه من خلال العرض المسرحي , فإنه بذلك يسير وفق برنــــامج عمل يستهدي بالمنهج و هو في البرنامج يخطط لملامــــح الأداء والخطــوط العامة للتصميمات (المناظر و الملابس و الموسيقي والإضاءة والملحقـــات) جنبا إلي جنب مع الأداء التمثيلي . و هو برنامج مكتوب بعد جهد التحليـــل الذي ينتهي إليه المخرج وصولا إلي رؤية إخراجية متكاملة .

ولو توقفنا لنتأمل جهد نبيل الألفي المنهجي في إخراجـــه لمســـرحية (إيزيس) لتوفيق الحكيم " بغض النظر عن المشكلات ذات الرائحـــة الذاتيـــة التي أثارها مقال نقدي لألفريد فرج في مستهل حياته الأدبية حيـــث هـــاجم النص و المخرج قبل أن يخرج العرض إلي النور"(٣٤)

سوف نجد أن نبيل الألفي لا يترك شاردة و لا واردة متصلة بنـــص (إيزيس) الذي يقوم بإخراجه فهو يخطط للملامح الخاصة بالأزياء تخطيطـــا تفصيليا بعد رجوعه المتكرر وتعاونه مع أحد المختصين بالمتحف المصـــوي بالقاهرة علي اعتبار أن مسرحية (إيزيس) مستلهمة من التراث الفرعوني , و باعتبار أن أسلوب إخراج نبيل الألفي لها ينحو نحو الواقعية التاريخيـــة , واقعية دوق ساكس مييننجن **MENINGEN** و نبيل الألفي في ذلك إنمـــا يستقرئ منهج لوي جوفيه الذي يقول " في الحقيقة أن أي مســـرحية تخـــرج نفسها بنفسها" والمقصود بالطبع أن أسلوب إخراج نص مسرحي هـــو مـــن جنس الأسلوب الأدبي و الفني لذات النص .

نص المذكرة الفنية أو المخطط الفني لأزياء مسرحية "إيزيس "(٣٥)

١- إيزيس : (الآنسة أمينة رزق)

القطع المكونة لملابسها من الممكن أن تتألف من الآتي :

"ثوب أو رداء خارجي , قميص داخلي له حمالات علي الكتفين , نقاب , حزام للخصر, غطاء رأس , غلالة شفافة أو قطعة فضفاضة من القماش لتتشح بها أحيانا , صندل)

(ويلاحظ أن رسم الكرسي " العرش " هو العلامة الهيروغليفية التي تشير إلي اسمها , ومن الممكن أن يحلي به غطاء رأسها في المنظر الأخير)

وحول الشخصية نفسها يكشف نبيل الألفي عن ملامح رئيسية في الشخصية:-

" بعض الملامح الواضحة في شخصيتها :-

- الوفاء الزوجي .. , الأمومة ..
- تؤمن بقلبها , تستجيب لهمساته , و تتحرك بوحيه ..
- إيجابية في وفائها , و لها صبر و جلد في طريق بحثها و كفاحها , وهي صلبة غاية الصلابة في اتجاهها نحو أهدافها البعيدة ..
- لا يخلو سلوكها و لا تخلو تصرفاتها من الفهم السياسي ...
- تبدأ المسرحية وهي في حوالي الخامسة و العشرين و تنتهي وهي قبيل الخامسة والأربعين من عمرها ..
- تبدأ هائمة , و تتطور نحو الصقل و التركيز ..

فقسمات تكوينها النفسي تتطور و تتبلور و تتركز خلال بحثها وكفاحها و تجاربها ومأساتها ..

*** مراحل التعبير الرئيسية في ملابسها وفقا لبناء المسرحية :**

أ- في المنظر الأول , و الثالث , و الرابع من الفصل الأول , وفي المنظر الأول من الفصل الثاني : المرحلة الهائمة ؛ مرحلة البحث .. في السوق , وفي القرية , و علي ضفاف النيل , وأخيرا في مملكة "ببلوس "

- وحدة في اللون و التكوين , مع بعض تغييرات جزئية طفيفة وفقا .. لتأثر ملابسها برحلة بحثها ...

وكذلك يراعي المخرج العديد من المشكلات :

"ونظرا لضيق وقت التغيير بين هذه المرحلة , والمرحلة التالية أي بين المنظرين الأول والثاني من الفصل الثاني , ينبغي أن تلاحظ إمكانات سرعة (التغيير) في تكوين الملابس الخارجية وقطعها .."

ب- في المنظر الثاني من الفصل الثاني : بعد ثلاث سنوات ؛ بعد أن استعادت زوجها وعاشت معه في الخفاء عيشة هادئة و أنجبت ولدا .. خصب , أول الأمومة , وأول تفكيرها العريض في الطريق السياسي.(٣٦)

(ينبغي أن يلاحظ نفس الاعتبارات الخاصة بسرعة التغيير , كما في ملابس المرحلة السابقة)

جـ- في المنظر الأول و الثاني و الثالث من الفصل الثالث و الأخير: بعد أكثر من خمسة عشر عاما ؛ مرحلة فيها جلال النضوج .. أكبر سنا , واعمق تجربة , و أكثر صلابة .. ويصح أن تشمل الملابس بعض تغييرات جزئية في مناظر هذه المرحلة, وبالأخص في المنظر الأخير, منظر المحاكمة حيث تتبلور شخصيتها في صورتها النهائية الكاملة .

*** اقتراحات الألوان :**

(من الممكن أن ننزع بها إلي المزاج أو التدرج أو الانتقال الصريح وفقا للمراحل السابقة)

- أزرق بلون السماء الصافية .. (يعبر عن نقاء الشعور , و العاطفة الثابتة)
- شفافية وراءها الأحمر القاني .. (تعبر عن شفافية القلب في إدراك الأشياء , وعن دمويته وحركته الدائبة)
- غلالة سوداء شفافة تختلط بشعر فاحم السواد مرسل عندما تكون هائمة , ومصفف عندما تكون في حالة اتزان ..

- وأخيرا اتشاح بالسواد , أو بالأزرق القاتم , أو بالرمادي المائل إلى السواد يختلط مع رأسها بالشعيرات البيضاء .. (ويصح استخدام البني القاتم الذي يوحي بصلابة الصخر)[٣٧]

إن المخرج يقف عند عتبات الاقتراح علي مصمم الأزياء أو المناظر , انطلاقا من رؤيته العامة , لكن لا يقرر و لا يفرض , بل يقترح لأن المصمم فنان مبدع متخصص له شخصيته و له بصمته الفنية .

يفرق المخرج نبيل الألفي بين الشخصية في التراث الفرعوني و الشخصية نفسها في النص المسرحي من خلال " توت "

٢- توت : (الأستاذ حسين رياض)

القطع الرئيسية في ملابسه تتألف من الآتي :

(رداء , غطاء رأس , حزام , صندل)

بعض معالم شخصيته لدي الفراعنة :-

- شخصية جليلة ..
- يسكن القمر , ويعمل فيه طوال كل شهر , حتى يرد إليه ما يفقد منه ويعيده بدرا في تمامه وكماله
- إنه يمثل المحافظة علي نظام العالم ...
- كما يمثل الكتابة , و الفن , و ترتيب الزمن ..

*** بعض معالم شخصيته في المسرحية :**

- له في المسرحية أيضا شخصية جليلة ؛ و ينعكس في تكوينها النفسي جانب كبير من شخصية " المؤلف " فهو (رجل حكمة , فنان , وحامل قلم..).
- أنه مع بداية المسرحية يريد أن يعيش بقلمه و حكمته في دائرة فنه , بعيدا عن محيط الصراع الواقعي الذي يرتطم مباشرة بالظروف الاجتماعية والسياسية المرتجفة المخلخلة ..

- و لكنه عندما يبدو أمر الواقع سافراً فإنه في هذه الحالة يتبين طريق قضيته , فيلتزم بها ويتحمل مسئوليتها و يكافح في سبيلها بكل قواه وإمكاناته .. مهما كانت الوسائل و الأساليب .
- فإيجابية هذه الشخصية نحو المجتمع, ليست إيجابية حكيمة تصر علي أن تتبين مواضع أقدامها قبل أن تضرب في طريقها نحو الهدف.

* وهو يربط ذلك بمراحل التعبير في الشخصية من خلال ثلاث مراحل تمو بها:-

(أ) مرحلة الكاتب الفنان الذي يؤثر الهرب من الواقع ..
(ب) مرحلة اقترابه من قضية الواقع و تبنيه لمعالمها و اعتناقه لها..
(ج) مرحلة التزامه بالقضية و كفاحه في سبيلها ..

وهو يقترح حسب فهمه للأصول علي مصمم الأزياء بعض قطع في ملابسه و تكوينه :-

* أن تأخذ ملابسه طابع الإيحاء بالقراطيس و الأقلام والمزامير..[٣٨]

و يقترح الألوان كذلك :

(تتدرج مساحات الألوان وفقا لمراحل التطور في الشخصية)

* من الأخضر الهادي الحالم ... إلي الأحمر الطوبي ....
* أو من البنفسجي الرائق الحالم أيضاً .. إلي الأصفر الدافئ المائل إلي البني........إذا لم يكن في هذا ما يعكس الكثير من الدقة و النعومة .

وعلي غرار توت و إيزيس , اشتملت المذكرة علي الإرشادات والتحديدات والاقتراحات الخاصة بشيخ البلد , وطفون , وأوزوريس , ومساط , و الفلاحين ... وسائر الشخصيات الأخرى التي تلتقي و تفترق في عالم المسرحية..[٣٩]

* **دور التحليل و التفسير في التدريبات :**

لعل من أهم ما يضطلع به المخرج المسرحي في أثناء تدريبات التحليل (المنضدة) أن يكشف للممثلين عن أسباب إرشاده لممثل هذا الدور أو ذاك لكيفية إلقاء الشخصية التي أوكل إليه أداءها (لماذا يكون " إلقاء "

الشخصية في هذا المشهد متدفقاً سريعاً ؟ أو كيف كان " إيقاع " الحركة في ذلك الموقف بين اليأس والرجاء متأرجحا بين الاسترخاء والتحفيز .. ؟!)

ولعل من واجبات المخرج أيضا أن يشرح للقائمين علي تنفيذ خطة الإضاءة أو المناظر المسرحية (لماذا يحدد اللون الأسود مقرونا باللون الأحمر في منظر من المناظر أو قطعة من قطع الأزياء كأن يوضح لأي من هؤلاء أن اقتران اللون الأحمر باللون الأسود بهدف مشاركة اللونين في دعم الإحساس بالجريمة في موقف معين و ارتباط ذلك بشخصية معينة لتوكيد الإحساس بالقتامة و الكراهية وظلمة الليل المحيطة بالشخصية أو بالموقف الدرامي, فاللون الأسود في الطبيعة مقرون بالليل , وهو في العرف مقرون بالحداد , وفي المزاج مقرون بالقتامة والكآبة .. وبذلك سيعمل علي إثارة ذلك الإحساس لدي المتفرج وسيشارك بنصيبه في إحياء الصبغة الدرامية إلي جانب الانفعال , و الحركة , و الحوار, والإضاءة , والجو العام الذي تجري الحادثة في نطاقه.

إن المخرج مطالب أمام ممثليه و الطاقم الفني و التقني الذي يعاونه في تحقيق عالم العرض المسرحي الذي هو بصدده بتقديم تفسير نظري أو تحليل لكل ما يشير إليه بالنسبة للممثل أو للمصمم أو الفني أو للعامل , وأن يشرح لماذا ينفعل بتكييف حادثة درامية علي هذا النحو أو ذاك . ولماذا جاءت صياغته الفنية لهذا الموقف علي تلك الصورة و في هذا الإيقاع وبهذه الألوان دون غيرها – ذلك إذا كان المخرج يمتلك القدرة علي التحليل والتفسير و إلا فلماذا يقدم علي إخراج عرض مسرحي –

وعلي المخرج أيضا في تحليله لتجربة العرض في بدايات قراءاتها الجماعية الأولي المتتالية كيف يري الجزء فيها علي ضوء رؤيته للنص ككل وكيف يتحسس العلاقات بين الأجزاء ويربطها بالكل و كيف يفسرها , وكيف يصدر حكما علي الشخصيات أو يقومها في الموقف الدرامي , وكيف يصوغ العلاقات الإيقاعية للأداء انطلاقا من تقويمه للقيم وللأفكار الفرعية مرتبطة بفكرتها الأساسية و أن يعلم الممثلين و الأطقم الفنية العاملة معه كيفية أداء

ذلك كله – وفق تخصص كل منهم – وذلك هو الأساس المنهجي الأول وربما الأخير في عمل المخرج و ليس مجرد تحقيق الحركة و الملابس و المناظر و العناصر الشكلية للعرض , وذلك بالطبع لا يتأتي لمخرج ما بدون دراسة تأمليه و تحليلية و نقدية للنص علي أن يضع في ذهنه أن مثل تلك القراءة الدراسة للنص إنما هي مجرد بداية لعمله, و هو بذلك علي العكس من الناقد الجاد الذي تشكل دراسته للنص و العرض بعد مشاهدته له هو في ذاته نهاية المطاف رحلة العرض المسرحي فعن طريق دراسات البداية التي يقوم بها مخرج عرض مسرحي ما ودراسات النهاية التي يقوم بها ناقد جاد ذو منهج أو مسلح بنظرية نقدية للعرض المسرحي نفسه يمكن لتاريخ الفن المسرحي أن يحفظ جهود مخرجيه و فنانيه ومنتجيه فلا تضيع وتتواري في الظل .

اعتدنا في حالات القراءة المسرحية المتخصصة أن نلجأ إلي نص المؤلف سواء أكان نصا مؤلفا أو مقتبسا أو مترجما , و لم نعتد مجرد التفكير في أن للمسرح نصين للعمل المسرحي الواحد : الأول هو النص الدرامي الذي كتبه المؤلف أما الثاني فهو النص المسرحي و هو نص المخرج .

ومع أن ظاهرة وجود نص إخراج للنص الدرامي قد بطلت في أيامنا هذه التي تراجعت فيها قيم كثيرة و أصول عرفها الرواد و تمسكوا بها , ومن هؤلاء الرواد يبرز بحروف من نور اسم الفنان المخرج و المعلم نبيل الألفي , فما من نص أخرجه نبيل الألفي للمسرح إلا و تجد له نصا إخراجيا معادلا تنظيريا وتجسيديا لنص المؤلف سواء انطلق من منطلقات الترجمة الحياتية لذلك النص علي خشبة المسرح أو انطلق اتجاه منطلق تفسيري فهو في كل أحوال إعادة إنتاج دلالة للنص المسرحي بالتجسيد الحي يؤسس عمله علي تصور ومنهج, وأسس نظرية يعادلها بمعادلات تجسيدية إبداعية .

وما دمنا قد وقفنا عند التصور و المنهج والأسس النظرية للعملية الإبداعية , فقد وقفنا عند دور الفكر في عمل المخرج المسرحي المصري "فالمخرج بداية يكون مثقفا , مفكرا , ولابد أن يكون معتنقا لأسلوب فني –

حتى و إن اقتصر هذا الأسلوب علي عرض مسرحي بعينه - أو لابد أن يكون صاحب نظرية و في الحالة الأولي فإن جهود المخرج تصب في إطاري الترجمة و التفسير , و في الثانية فإن جهود المخرج تتخطى تلك الحدود لتصبح جهود خلق وفق أسلوب ينطلق من أسلوب النص , إلي آفاق جديدة من إبداع المخرج الفنان و حتى تشكل أسلوبا إبداعيا"(٤٠)

*** المخرج بين التأثير و التأثر :**

لا عمل في مجال الابتكار أو مجال الإبداع إلا وفيه نصيب للتأثير والتأثر ولا شك أن التأثير والتأثر كليهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بعاملين رئيسيين أحدهما ذاتي و الآخر موضوعي ولا شك أن إرسال نبيل الألفي إلى فرنسا كان له تأثير كبير علي فنه ومن مظاهر ذلك أن نبيل الألفي كان قريب الشبه من حيث كونه رجل مسرح من المخرج ورجل المسرح الفرنسي لوي جوفيه **Louis Jouvel** (٢٤ / ١٢ / ١٨٨٧ - ١٩٥١ م) فقد كان جوفيه ممثلا و مخرجا و معلما مسرحيا بكونسرفتوار باريس : (أكاديمية المسرح الفرنسية) و هو القائل : " ليس لي إلا مهنة واحدة , لم أكن , و لن أكون إلا رجل مسرح "(٤١) وهو كذلك في الحقيقة " إذ اشتغل بالتمثيل والإخراج والإدارة الفنية كما كان موليير ودرس التمثيل في أكاديمية المسرح , و كان صديقا لكثير من الشعراء و الكتاب الدراميين في عصره "(٤٢)

وإذا كانت "محاولات جوفيه في الإخراج المسرحي لتفسير تعبير القديم والجديد , أو التراث والتجديد محاولات ناجحة في المسرح العالمي لتقديم التراث المسرحي في صورة عصرية تستعمل ما أتت به المدينة الحديثة من تقنيات متطورة كانت قد دخلت إلى كل مكان "(٤٣) فإن محاولات نبيل الألفي في الإخراج المسرحي قد توجهت الوجهة نفسها. لقد تعانق الفكر مع الجمالية في كل الأعمال التي قام نبيل الألفي بإخراجها , تعانقت" الصورة القديمة للمسرح بكل ما فيها من ورع كشكل من أشكال تحقيق التراث والجذور والتمسك بهما في مقابل شكل يعني بفلسفة الجمال و الفكر المعاصر متمثلا في التجديد عند جوفيه و كذلك عند نبيل الألفي.

لقد كان كلاهما واعيا برسالة المسرح و بدوره في صنع تلك الرسالة وتأكيدها كل في مجتمعه وإذا كان جوفيه قد عكف علي تصميم جديد لخشبة المسرح(٤٤) فقد صمم نبيل الألفي مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية وكرس جهوده في الأشراف علي بنائه في حي الشاطبي علي كورنيش البحر مباشرة.

وإذا كان جوفيه علي غير عادة بعض المخرجين إنه لا ينضم إلا لتفكيره و لا تنفيذ أو يعتمد إلا علي ما يوحي له به تصوره و رؤيته في عملية الإخراج لأنه هو الذي يلد العمل الفني وليس الآخرون(٤٥)

فإن نبيل الألفي كان كذلك لا يعتمد إلا علي ما يوحي له به تصوره ورؤيته في عملية الإخراج , لقد كان يؤمن مثلما كان جوفيه يؤمن بأن الاعتماد علي الذات من أدق مهمات الإخراج(٤٦)

ولقد كان مفتاح التفكير وبداية طرق الإخراج عند نبيل الألفي من داخل منظور الشخصيات – تماما كما كان عند لوي جوفيه لقد آمن نبيل الألفي بما آمن به جوفيه من أن لكل عصر علاماته و أماراته الجديدة التي يأتي بها العصر ويثرها في أشكال و عادات ورموز , و كل ممثل يرمي هذه القضايا من زاوية نظر مختلفة , و الطريقة أحيانا ما تكون جديدة , وأحيانا أخري تكون مستهجنه أو عفي عليها الزمن , لكن كل شكل أو عادة أورمزأوتقليد فإنه ينتمي إلي قواعد عليا..هذه القواعد هي كلمات الشاعر الدرامي(٤٧)

وإذا كان جوفيه " في كتاباته المسرحية يؤكد علي حق الكاتب المؤلف الدرامي , و يجعله هو الأساس في كل مراحل الفن المسرحي"(٤٨)

فإن نبيل الألفي كان كذلك " فلا مسرح بدون الدراما و لا مسرح بدون المؤلف الدرامي. في العصور القديمة كان الدراميون المؤلفون هم سادة المسارح و مديروها وممثلوها .. شكسبير وموليير.

موليير أخرج و مثل في دراماته التي كتبها .. و في وقت متأخر انفصلت الوظيفتان المسرحيتان , المخرج الممثل و الكاتب الدرامي , لكن

العلاقة الفنية لم تنفصل أبدا . وظلت قائمة حتى وقتنا هذا , والمتتبع لأسلوب عمل نبيل الألفي في الإعداد التمهيدي لأية مسرحية يقدم علي إخراجها سيجد أنه يبدأ عمله بعد القراءة التأملية و التحليلية للنص الذي بين يديه بالاتصال بمؤلف النص المسرحي ومناقشات عمل وتفاهمات حول تعديل هنا أو تعديل هناك , فالأمر كما فهم كمال عيد عن جوته أن الدراما الجيدة يحتل جزء صغير منها مكانه علي الورق المحرر , أما الجزء الأكبر منها فانه يحتل خشبة المسرح والإضاءة و طاقات الممثلين وانفعالات الشخصيات , والصوت و الحركة , بل يمتد هذا الاحتلال إلي جماهير الصالة في أحيان كثيرة [٤٩]

ويتشابه تعاون نبيل الألفي مع الفنانين التشكيليين صلاح عبد الكريم أو صلاح طاهر في عرض مسرحية (الأميرة تنتظر) من تأليف الشاعر المصري صلاح عبد الصبور[٥٠] ومع عمر النجدي في عرض مسرحية (ثورة الزنوج) للشاعر الفلسطيني معين بسيسو[٥١] يتشابه مع تعاون عدد من الفنانين التشكيليين الأمريكيين مع المخرج (إليا كازان **Alia Kazan** ٢٦ / ٣ / ١٩١٤- ٢٥ / ٢ / ١٩٨٣) و مع التعاون الذي تم بين كمال عيد و لطيفة صالح و كرم مطاوع و رؤوف عبد المجيد و محمد عبد العزيز وسكينة محمد علي[٥٢]

وفي مجال تدريس فنون التمثيل و الإخراج كان نبيل الألفي خير مثال للانضباط و الصرامة ولكنها صرامة الأب , كان يقدر مسؤولية المعلم في مجال الفنون فلا يلتقي بطلابه في محاضرة دون أن يعد محاضرته وفق منهج علمي وبالإضافة إلي ذلك كان يحمل في حقيبة يده المكتبة صورا ضوئية للمحاضرة بعدد طلابه , و لا يكتفي بساعتين هما زمن المحاضرة أو التدريب العملي بل يتجاوزها إلي ساعات ست تتخللها استراحة قصيرة يوزع فيها (ساندويتشات) علي طلابه من جيبه الخاص .

أما من حيث منهجية المحاضرة فقد كان صورة مما كان عليه لوي جوفيه يرشد طلابه نحو (جمع الأفكار و تعميقها بعد تصنيفها فكره فكره ثم

كتابة تقرير يجمع فيه كل طالب ما حصل عليه من أفكار , و بعد ذلك يناقشها معه ثم يدعوه إلي التعبير عن كل فكرة مما جمع وأحصي وصنف بعد أن يستعرض معه وسائله التعبيرية المناسبة لكل فكرة و بعد أداء الطالب التعبيري للأفكار واحدة فواحده يترك الأستاذ المجال لزملائه وزميلاته لمناقشة أدائه التعبيري ليرسخ قيمة النقد وقبول وجهات النظر المغايرة وهذا هو نفسه الذي كان لوي جوفيه يفعله مع طلابه إذ ينصحهم بالآتي :-

- لا يكفي أن يفكر الممثل , بل عليه أن يشع أفكارا .
- الاستغراق في التأمل بالقلب , و المعدة , و ليس باصطناع العلل علي نحو إبداعي .
- لا يكفي ثقة الممثل في الفهم وحده .
- ليكن العمل واسعا عريضا , أو بابا مفتوحا علي مصراعيه ليستقبل كل الأفكار .
- الممثل واجبه الطاعة بلا سفسطة , و الاستعداد الدائم للاستقبال .
- الممثل يجب أن يكون مستعدا لإعطاء كل نفسه إلي العمل المسرحي وذلك بتجريد نفسه من أحاسيسها ليتعلم أحاسيس مناسبة لما يتعلم للدور .
- ضرورة أن ينهي الطالب عمله في المحاضرة بقدر كبير ولأعلي وأكمل ضمير لأن التعليم لصالحه في النهاية .
- لا يجب التفكير في النجاح دوما . فالفشل موجود كذلك في الحياة , وفي المسرح أيضا.
- إن الفهم للدراسة العلمية يعادل الإحساس تماما و الأهم عند جوفيه هو تعلم المحاضرة والتدرب علي إنجاز ما تم أولا بأول , إن التدريب هو الطريق الوحيد و الأمثل لتحقيق مستوي ناجح في فن التمثيل المسرحي ..[٥٣]

وإذا كان منهج جوفيه في تعليم فن التمثيل هو في ذاته منهج فني يرتكز علي ما يأتي:-

(البدء من الكلمة – التدريب علي أدوات ذات فاعليه و مستويات انفعاليه – اعتماد الحركة علي الإحساس فالإحساس يقود الحركة و يثريها بعد أن يولدها – رفض آلية الأداء الصوتي – توظيف كل العناصر في خدمة الكلمة (تمثيل – إخراج – ديكور – موسيقي) أن ينوب الممثل عن الجماهير ويكون مندوبهم – البحث عن تقنية خاصة بالدور) فإن منهج نبيل الألفي في تعليم فن التمثيل لم يختلف عن ذلك كثيرا(٥٤)

*** المخرج و التدريب النهائي للعرض المسرحي :**

يولي المخرج للتدريبات النهائية لكل عرض مسرحي يخرجه أهمية كبيرة لضبط الإيقاع العام للأداء التمثيلي مع المجموعات و المناظر والملابس و الإضاءة ولا يخلو الأمر من العديد من المشكلات الفجائية و هي متعددة يقول نبيل الألفي: "إن الممثل الذي يتخلف مثلا عن تدريب من التدريبات النهائية للمسرحية لا يقدر عادة أهمية حضوره أو تخلفه ؛ أو لعله لا يدرك في الغالب أنه جزء من كل؛ وإذا حدث أن أدرك ذلك , فهو قد لا يزن بعين الفهم: أين يقف من هذا الكل ؟ وإلي أي مدي يؤثر فيه و يتأثر به... ؟!"

وهو يفرق بين الممثل الذي يتخلف عن التدريب في نهاياته ؛ فمن الممثلين من يتخلف لارتباطاته بعمل تلفزيوني أو سينمائي أو إذاعي و هذا أمر يدخل في ضغوط حياتية يعاني منها الفنان في مصر , و "الممثل الذي لا يعي من أمر فنه ومسئولية دوره شيئا كبيراً, فيهمل مثلا حفظ دوره حتى يوم تقديم المسرحية"

وهو لا يلوم ذلك الممثل , و إنما يتكلم " عن الممثل الذي يقدر مسئولية دوره تقديرا منعزلا , فيقع هو أيضا في الخطأ و يتسبب في بعض المشاكل لأنه نظر إلي المسألة دون الإحساس بالكل إلي جانب الجزء...

هذا الممثل الطيب في الغالب , قد تكون لديه مصلحة خارجية يريد أن يحققها .. و المخرج قد يتجاوز عن تخلفه مرة أو مرتين أو أكثر , من أجل تحقيق هذه المصالح ؛ ما دامت التجربة في مراحلها الأولي , والوقت

يسمح بتدارك الأمر دون أن يكون هناك كبير ضرر.. ولكنه قد يأخذ الأمر علي هذا النحو أيضا في المراحل النهائية , فيرجح كفة قضاء مصلحة خارجية , بسيطة , و يتخلف مرة قبل موعد العرض بخمسة أيام مثلا ...

ثم يأتيك في الغد قائلا : " و أية خطورة في تخلفي ؟ أليست هناك أربعة أيام أخري , سنعيد خلالها التدريب – علي نفس هذا الفصل الذي أشترك فيه – مرة أو مرتين؟!"[٥٥]

ويعلق نبيل الألفي عل موقف ذلك النوع من الممثلين فيقول :

"وهو في هذه الحالة , ينسى أن هناك – إلى جوار دوره , و الفصل الذي يشترك فيه – سائر الأدوار الأخرى و سائر الفصول. . .

ولا يضع في اعتباره أن التدريبات النهائية تتطور من مرحلة إلى مرحلة , وأن "الأداء التمثيلي" في هذه الأيام القليلة الباقية , تنضم إليه تدريجياً باقي عناصر العرض ..."

ويعطي الأستاذ نبيل الألفي أهمية كبرى للتدريبات النهائية التي تسبق العرض المسرحي إذ " أن المخرج يضع في برنامجه في هذه الأيام الأخيرة , على أساس أن يأخذ الأداء إيقاعه النهائي مع بعضه بعضا من جهة, ومع عناصر العرض المتصلة به من جهات أخرى."[٥٦]

ولأن ضبط إيقاع العرض المسرحي , يعد الخطوة الأخيرة في عمل المخرج قبل افتتاحه أمام الجمهور , فإن " هذا يتطلب من المخرج عادة , أن يبتعد قليلا إلى الوراء في الصالة , ليضبط ترابط الأداء في مجموع العروض على نحو أكثر شمولاً . . دون أن يسمح وقته , بل دون أن تسمح طبيعة هذه المرحلة , بأن يعود إلى خشبة المسرح , حيث يضبط مع الممثل مسألة فرعية تتعلق بمدى قوة انفعاله بهذه العاطفة, أو بمدى سرعة حركته في تنفيذ تصرف معين من تصرفات الشخصية التي يؤديها..."[٥٧]

ولاشك أن ضبط إيقاع العرض المسرحي يتحقق بمشاهدة المخرج المراجعة للعرض الذي ينتهي من إخراجه مراجعة شاملة , لوضع اللمسات الفرعية في صقل الأداء التمثيلي , التي قد يفتقر إليها في تصوير الدور

المسند إليه , كان مجالها ذلك التدريب الذي تخلف عنه , وليس مجالها هـذه التدريبات النهائية في الأربعة أيام الأخيرة , حيث ينبغي أن تتطور لمسات المخرج إلى مستويات " الإيقاع العام " , الذي يشمل توافق الأداء التمثيلي مع وسائل العرض الأخرى في وحدة متضافرة..!!

ويشير نبيل الألفي إلى الكثير من المفاجآت التقنية و الإدارية التي تعترض تحقيق المخرج لعالم المسرحية ما بين نظرة المؤلف البعيدة عن الإحساس بزمن التجربة و عالمها المركب , وبعيدة أيضاً عن تقدير الظروف المادية و غير المادية التي يشتبك بها المخرج في تحقيقه لعالم المسرحية !! و منها تقاعس المشرف على تنفيذ الملابس قبل حلول موعد التدريب النهائي العام , " لقد ربط إنجاز مهمته بموعد العرض أمام الجمهور . . و يبدو أنه لم يفهم لماذا ينبغي أن ترتدي الشخصيات و المجموعات ملابسها في التدريب النهائي للمسرحية..!!

لم يضع في اعتباره , أن المخرج ينبغي أن يطمئن إلى الترابط و التوافق بين ألوان الملابس والشخصيات و المواقف في حركة العرض , وسط هذه المناظر بالذات , وتحت هذه الإضاءة عينها ..و أن هناك لمسات أخيرة من الممكن أن تأخذ مجالها على ضوء النظرة الشاملة !!"[٥٨]

لا شك أن تلك المعوقات و ذلك الفهم القاصر عن إدراك أهمية التدريب النهائي في اطمئنان المخرج على الإيقاع العام الذي يتمثل في تعاقب سائر المعطيات المكانية والزمانية وتآلفها في عالم العرض المسرحي كوحدة متكاملة .

الفصل الثانى

المخرج والقراءة المفسرة للنص المسرحى (٢)

حسن عبد السلام *

بطاقة ذات الفنان :

الاسم : حسن عبد السلام

الحرفة : مخرج مسرحي

السن : ٧٥ عاماً

مدة الإخراج : ٤٥ عاماً

الوظائف التي عمل بها :

مفتش للمسرح المدرسي بالتربية و التعليم .

مخرج و مشرف بالفرقة النموذجية لمصلحة الفنون ١٩٥٥

مديراً للمسرح (الثقافة الجماهيرية)

مشرفاً عاماً للإدارات الفنية (الثقافة الجماهيرية)

مديراً للمسرح الحديث .

مديراً عاماً للمسرح الغنائي .

رئيساً لقطاع الفنون الشعبية الاستعراضية ١٩٧٩

المجالات التي أخرج لها :

المدارس الثانوية - المؤسسات و الشركات - مصلحه الفنون - مسارح المحافظات بالمسارح الجماهيرية - مسارح القطاع الخاص - مسارح القطاع العام.

التخصص : إخراج

المسرح الشامل - الأوبريت - الكوميدية الموسيقية - الدراما الغنائية.

تنويعات في الإخراج :

أخرج الفودفيل - اخرج الفارس - أخرج الكوميدية الهادفة و الإنسانية - أحرج الدراما السياسية - أخرج المسرحية الفلسفية و التاريخية - أخرج أنشودة أكتوبر ١٩٩١ (بمناسبة أعياد أكتوبر)

الإضافات المسرحية :

أول من قدم الكوميديا الموسيقية - أول من قدم المسرح الأسيوي - أول من قدم الملحمة الشعبية من خلال الفنان الشامل - أول من قدم الكوميديا السوداء الموسيقية (طبيخ الملائكة) - مشروعات قدمتها لبلدي - مسرح السامر - مسارح القرى من النوبة إلي مرسي مطروح - الفرقة النموذجية للثقافة الجماهيرية - مشروع الفنان الشامل لفرق الآلات الشعبية .

ملحوظة :

* و يقدم التلفزيون له أكبر عدد لمخرج مسرحي مثل :

١- المتزوجون .
٢- أهلا يا دكتور .
٣- سيدتي الجميلة .
٤- هالة حبيبتي .
٥- موسيكا في الحي الشرقي .
٦- أخويا هايص و أنا لايص .
٧- فارس بني خيبان .
٨- القشاش .
٩- العسكري الأخضر .
١٠- طبيخ الملايكه .
١١- جوليو و روميت .
١٢- سكر زياده .
١٣- العالمه باشا .
١٤- سندريلا و المداح .
١٥- سهره مع الجريمة .
١٦- الإنسان و الظل .
١٧- الشيطان يسكن في بيتنا .
١٨- الزنزانة .
١٩- عطشان يا صبايا .
٢٠- وأخيراً أنا والحكومة .

قدمت للحركة المسرحية ما يقرب من ٢٠٠ مسرحية منها علي سبيل المثال لا الحصر:-

المسرحيات الغنائية و الأوبريت و الكوميديا الموسيقية و الغنائية :-

١- ليلة من ألف ليلة	أوبريت
٢- نوار الخير	أوبريت
٣- عطشان يا صبايا	أوبريت
٤- أيوب المصري	ملحمة شعبية قدمت في باريس - موسكو
٥- أولاد حارة بمبة	مسرحية غنائية

٦- زقاق المدق	دراما موسيقية	
٧- طبيخ الملائكة	كوميديا سوداء موسيقية	
٨- سيدتي الجميلة	كوميديا موسيقية	
٩- هالة حبيبتي	كوميديا موسيقية	
١٠- موسيقى في الحي الشرقي	كوميديا موسيقية	
١١- جوليو و روميت	كوميديا موسيقية	
١٢- مجنون بطة	كوميديا موسيقية	غنائية
١٣- فارس بني خيبان	كوميديا موسيقية	
١٤- أخويا هايص وأنا لايص	كوميديا موسيقية	
١٥- أنا و الحكومة	كوميديا موسيقية	غنائية
١٦ – أولاد ريا و سكينة	كوميديا موسيقية	
١٧- الترباس	كوميديا موسيقية	
١٨- الجرئ و المليونير	كوميديا موسيقية	
١٩- الملاك الأزرق	كوميديا موسيقية	غنائية
٢٠- مين ما يحبش زوبة	كوميديا موسيقية	
٢١- رقص الديوك	كوميديا موسيقية	
٢٢- الصول و الحرامي	كوميديا موسيقية	
٢٣- المنولوجست	كوميديا موسيقية	
٢٤- الكدابين قوي	كوميديا موسيقية	
٢٥- دربكة و همبكة	كوميديا موسيقية	
٢٦- العالمة باشا	كوميديا موسيقية	
٢٧- آه من حلاوتها	كوميديا موسيقية	غنائية
٢٨- هللو دولي	كوميديا موسيقية	
٢٩- سوق العصر	كوميديا موسيقية	
٣٠- سكر زيادة	كوميديا موسيقية	
٣١- سندريلا و المداح	كوميديا موسيقية	غنائية

٣٢- امبراطور عماد الدين	كوميديا موسيقية	سياسية
٣٣- العسكري الأخضر	كوميديا موسيقية	
٣٤- القشاشين	كوميديا موسيقية	
٣٥- الأخوة الأندال	كوميديا موسيقية	
٣٦- تيجي نلعبها	كوميديا موسيقية	
٣٧- مزيكا يا مزيكا	أغاني و استعراضات درامية	

<u>مسرحيات اجتماعية :</u>

٣٨- المتزوجون	
٣٩- أهلا يا دكتور	
٤٠- العيال الطيبين	
٤١- ابتسامة وراء قضبان	تأليف وإخراج
٤٢- الصغيرة	تأليف و إخراج
٤٣- هليت و نورت	تأليف و إخراج
٤٤- يا أنا يا أنتي يا دنيا	فودفيل
٤٥- كلام خواجات	
٤٦- زواج بالأرباح	
٤٧- الرعب اللذيذ	كوميديا بوليسية
٤٨- الموقف خطير جدا	
٤٩- طار فوق عش المجانين	كوميديا بوليسية
٥٠- هات من الآخر	
٥١- من أجل حفنة نساء	
٥٢- عفواً سأقتلك	
٥٣- ليت الشباب	لتوفيق الحكيم
٥٤- يوم راجل ويوم أرنب	
٥٥- لو كنت أنا قطة	
٥٦- دكتور بالعافية	

مسرحيات فلسفية :

٥٧- الشيطان يسكن مدينتنا — للدكتور / مصطفى محمود

٥٨- الإنسان و الظل

٥٩- الزنزانة — المستشار / سيد الشوربجي

٦٠- المرأة التي تكلم نفسها كثيراً

مسرحيات سياسية :

٦١- الفت حمدان

٦٢ - القرية المفقودة

٦٣- سهرة مع الجريمة

مسرحيات من الآداب العربية و العالمية:

٦٤- شجرة الدر

٦٥- دكتور فاوست

٦٦- راشومون — مسرح آسيوي ياباني

٦٧- وراد الأفق

٦٨- شعب الله المختار — على أحمد باكثير

٦٩- مأساة الحلاج

٧٠- المزيكاتي

٧١- ماكبث

٧٢- هاملت

٧٣- روميو و جوليت

٧٤- تاجر البندقية

٧٥- مريض بالوهم

٧٦- البخيل

٧٧- العظة

٧٨- عدل السماء

٧٩- القيامة

انشودة أكتوبر ١٩٩١

عمل قومي ٤٠٠٠ ممثل وراقص

٨٠- قيس و لبنى

٨١- يوليوس قيصر

٨٢- مصرع كليوباترا

٨٣- مجنون ليلى

٨٤- الأستاذ كيلونوف

٨٥- شهداء الوطنية

٨٦- المنقذة

٨٧- أحمس الأول

٨٨- مرتفعات ويزرنج

٨٩- دنشواي

٩٠- ملك القطن يوسف إدريس

٩١- المهزلة الأرضية

٩٢- عنتر زمانه

٩٣- عنترة

٩٤- في سبيل التاج

٩٥- روعة أم

٩٦- عالم يجن الجن

٩٧- الإنسان

٩٨- دموع الشمس

٩٩- ثلاث رجال و امرأة

١٠٠- الجزيرة المفقودة بهجت قمر

ومكتبات الفيديو في مصر و الوطن العربي فيها أكبر رصيد لمخرج تصل إلى خمسين مسرحية .

نبذه مختصرة عن حياة المخرج المسرحي " حسن عبد السلام " :

ولد حسن عبد السلام داخل أسرة متدينة جـداً لا تعلـم شـيئاً عـن المسرح أو أي نوع من أنواع الفنون إطلاقاً .

وكان والده من رجال الأزهر المتدينين فكانت طفولته في نطاق أسرة متدينة.

ويقول " حسن عبد السلام " عن حياته إنها عبارة عـن " صدفـة " وليست نتاج تفكير وتدبير وخطط.

ظلت حياته تسير عادية حتى دخل المدرسة "الخديوية الثانوية" وكـان يحب الرياضة جداً وكان يفضل نوعين من الرياضة هما الجمباز والشـيش وكان متفوقاً جداً في رياضة "الشيش" وتأكيداً لمقولته إن حياته كانت معظمها "صدفة " ففي أثناء ما كان يتدرب الشيش كانت نافذة المكان الذي يتدرب فيـه يطل على مكان سمع فيه ذات مرة أصوات وتكبيرات و خناق و لكن هـذا الشغب كان يسير بشكل منظم و كان قد سمع جملة منهم مثل " إليـك عنـي ماذا تريد مني " لفت انتباهه ما يفعله هؤلاء فوجد نفسه ليس متفرجـا فقـط ولكنه بدأ يستوعب هذا الكلام و يتفاعل معه ووجد " حسن عبد السـلام " أن هذا الشيء الذي جذب نظره قد سرقه من نفسه وفي اليوم التالي وجد نفسـه يدخل باب المكان المجاور لمكان التمرين و من الملاحظ أنه لم يعـرف أن هذا المكان يسمى " المسرح " وفي البداية يقول " حسـن عبـد السـلام" إن مفردات " التمثيل و المسرح " كانت غريبة عليه أي أنه لم يكن يعرفها .

وعندما دخل إلى قاعة المسرح سأل واحداً "من هـؤلاء " ؟ و مـاذا يفعلون ؟ "فقال له : إنهم ممثلون يمثلون و كانت لفظة تمثيل جديدة لم يسمعها من قبل , ثم وجد شخص وقور يعطي التعليمات للمثلين و حينما سأل عنـه فاتضح له أنه المخرج و رئيس الفريق .

أخذ يتردد على هذا المكان كثيراً وأراد أن يشترك معهم لأنه أحـب هذا الفريق فأعطي له المخرج مقطعاً من مسرحية " مصـرع كليوبـاترا " للشاعر أحمد شوقي و كان دور حابي .

وفي أثناء حديثي معه وجدت أنه كان متذكراً هذه اللحظة و كأنها كانت أمس و هذه اللحظة كانت منذ عام ١٩٤٢ أي منذ حوالي ٦٠ عاما ووجدته يقول لي المقطع الذي قام بإعطائه إياه المخرج و هو " حابي من الرعية من الأبطال الشقية ...... الخ " .

قال "حسن عبد السلام هذا المقطع بقوة أمام المخرج و شعر المخرج بحبه الشديد وإجادته للتمثيل والدور ومن هنا كانت بداية "حسن عبد السلام" الفنية وبداية رحلته مع الفن عام ١٩٤٢ .

ومن هنا بدأ حلم الإخراج يراود " حسن عبد السلام " :

فسألته منذ متى راودك حلم الإخراج ؟

فأجاب بأنه أخذ يمثل كل عام مع هذا الفريق حتى أصبح في يوم من الأيام رئيس هذا الفريق "بالصدفة" كان منذ طفولته يذهب إلى الإسكندرية كثيراً فقد كان حلمه أن يصبح قبطاناً و عندما غادر الإسكندرية ذاهباً إلى القاهرة كان يحلم أن يصبح رئيساً للوزراء .

ومن هنا نستشف أن "حسن عبد السلام " كان يراوده حلم القيادة فأراد أن يصبح مخرجاً حتى يكون رئيساً للممثلين ففكرة القائد كانت تلعب دوراً خفياً بداخله , لأنه اكتشف بعدما تعلم أن الإخراج قبل أن يكون موهبة فهو في المقام الأول و الأخير قيادة و القيادة أهم من أي شئ أخر , فالمخرج قائد قوي يلتزم الجميع بتنفيذ أوامره , فعلى الرغم من كل ما يجب أن يحمله المخرج من موهبة و خبرات وفكر شامل فهو قبل كل هذا يجب أن يكون قائداً .

و عن أول مسرحية قال " حسن عبد السلام " :

إن أول مسرحية أخرجتها للمسرح هي " العظة " أو " عدل السماء " وكان قد أخرجها للمدرسة الخديوية الثانوية و حول قصة أول تجربة إخراج له , فقد كانت المدرسة تأتي بمخرج يخرج لهم مسرحية ويأخذ عشرين جنيهاً من زملائه حتى يخرج لهم مسرحية ولكنه وجدهم يطيعونه في كل أوامره وفي كل ما يقوله.

و كانت هذه هي الخطوة الأولى الإخراجية في طريق "حسن عبد السلام "

وفي سؤالي عن وجه الاختلاف بين الإخراج المسرحي والتليفزيون والسينمائي و لماذا اتجه إلى الإخراج المسرحي ؟

قال أنه لم يفضل الإخراج المسرحي لأنه لم يكن أمامه سواه فلم يكن هناك في بدايته تليفزيون و يؤكد أنه ليس له علاقة بالإخراج التليفزيوني والسينمائي وفي جملة تشبيه يقول حسن عبد السلام " إن الإخراج وقع على أم رأسي " .

ولكن بعد ذلك جاء ما يسمى بالاختيار فقد عرض عليه أن يخرج للتليفزيون و لكنه رفض لأنه أحب الإخراج المسرحي , و يقول إنه يفضل أن يكون قوياً في جبهة أفضل مما يكون متوسطاً في جبهتين .

عندما سألته عما كان يفضل العمل مع ممثل معين و مع من ؟

أجاب أن المخرج الذي يفضل أن يعمل مع ممثل معين فهو مخرج ضعيف يبحث عن الراحة له فالمخرج هو "مذلل الصعوبات "المخرج هو القدرة هو الكيان هو الحل و الإخراج هو الحل ويقول أيضاً إنه ليس لديه ممثل قريب إلى نفسه أو قريب إلى عقله فالمخرج لديه نص يريد أن يخرجه و يختار الممثلين سواء كانوا أعداءه أو أحبابه , المهم في النهاية أن يظهر بالصورة التي يتخيلها المخرج لهذا العمل .

أما عن اتجاهاته و أسلوب إخراجه في المسرح :

يقول " حسن عبد السلام " إنه كان في البداية يجهل نفسه لا يعرف الجهة التي هو متميز فيها , وشبه نفسه بالقطار الذي وضع على القضبان وقالوا له سر.

لم يكن "حسن عبد السلام " يعرف أسلوبه أو اتجاهاته التي يخرج بها , فكان عندما يقرأ نصاً يستوعبه ويفهمه و يدخل في أحشائه و يجبه ثم يخرجه .

يقول إن أحب المسرحيات إلى نفسه هي المسرحية التي يحس فيها أنه ابتكر شيئاً جديداً غير مألوف وغير عادي , لقد سبح "حسن عبد السلام" في بحار الاتجاهات الإخراجية وأنهارها ومحيطاتها فأخرج ما يسمى بالمسرح الفلسفي والتاريخي و الواقعي و الكوميدي و المسرح التغريبي والعبثي .

وتأكيداً للفظة الصدفة التي شكلت جزءاً كبيراً من حياته فكان حسن عبد السلام بخرج مسرحية بها أغاني فوجد نفسه يحب هذا اللون من المسرحيات واكتشف بعد ذلك أن هذا ما يسمى بالمسرح الشامل أو المسرح الملحمي أو المسرح الغنائي أو المسرح الموسيقي..الخ.

وعندما نضج أكثر و تعلم أكثر و تثقف أكثر و تعرف على المسميات والفرق بينهم فوجد أنه أول من أخرج الكوميديا الموسيقية في مسرحية سيدتي الجميلة والكوميديا السوداء في مسرحية طبيخ الملايكة ووجد نفسه أول من أخرج ملحمة شعبية في عام ١٩٧٣ لتسافر في أول مهرجان لمصر يدعي نانسي في فرنسا ومنها إلى باريس ثم إلى قاعة من قاعات اليونسكو والتي عرض فيها مسرحية أيوب المصري فوجد نفسه يسير في هذا الاتجاه المسمى بالمسرح الشامل.

وعن مسرحية ندم " حسن عبد السلام " على إخراجها

ندم حسن عبد السلام حينما أخرج مسرحية تسمى سوق العصر عام ١٩٦٩ بالإسكندرية وكانت هذه المسرحية أسوأ ما قدم في حياته وندم عليها ندماً شديداً وتحدث بصراحة عن سر فشل هذه المسرحية وهوالغرور فكان حسن عبد السلام في هذه الفترة مغروراً فنياً واعترف أن هذه المسرحية سقطت سقوطاً فظيعاً.

وعن المسرحيات التي لها قيمة فنية عند المخرج " حسن عبد السلام "

كانت هناك مسرحيتان لهما قيمة فنية و حنيناً خاصاً إلى نفس حسن عبد السلام المسرحية الأولي هي راشامون و هذه المسرحية كانت تقدم لأول مرة في مصر لأنها كانت من المسرح الآسيوي الياباني في عام ١٩٦٥

وكتب عنها النقاد والصحفيون أنها عمل جرئ ورائع أما العمل الثاني فهو مسرحية الزنزانة التي كان لها أثر ودوي كبير في الإسكندرية لأنه بذل فيها عصارة جهده و أفكاره الفنية فكانت المسرحيات هذه غير تقليدية و لا يوجد ستار يفتح و يغلق و الديكور كان يذوب داخل الصالة و في تعبير وتشبيه رائع يقول حسن عبد السلام إنه كان يلعب مع الجمهور ولكنه لا يلعب عليهم لأن المسرح إيهام بالواقع فكان يلعب مع الناس لإيجاد نوع من صحوة التكبير و التوقف عند كل صغيرة و كبيرة لأن يمعن التفكير ليجد الخطأ من الصواب ويبحث عن الحل .

* مسرحية "راشا مون " مؤلفها " اكوتاجاوا "
* مسرحية " الزنزانة " مؤلفها " سيد الشوربجي "
* و قدمنا في الإسكندرية عام ١٩٦٥

و عن أول ما يلفت نظر المخرج وانتباهه في أثناء قراءته للنص المسرحي

أول ما يلفت نظر " حسن عبد السلام " مخرجاً وهو يقرأ نص المسرحية أنه قد انتهى من قراءة النص و هو لم يدر أنه ما زال يقرأها والمسرحية التي تجذب انتباهه هي المسرحية التي يتوقف عندما يقرأها .

وعن مدى إيمان "حسن عبد السلام " بمقولة " أن يذهب للممثل وليس الممثل هو الذي يذهب للدور ":

يقول "حسن عبد السلام " أن الدور ينادي صاحبه و يقول أن الفنان يبحث عن دور عظيم لكي يؤكد به وجوده لكن الدور هو الذي يبحث عن الفنان أيا كان وعن الدور المسرحي أو الشخصية المسرحية يقول إن الشخصية لها صلاحية وهذه الصلاحية لها شكلان :

١- formation و هو الشكل الخارجي العام للشخصية .

٢-characterization و هو التكوين النفسي الخاص للشخصية .

وعلى المخرج أن يبحث في هاتين النقطتين في تحليله لشخصيات المسرحية.

وعن أسلوب " حسن عبد السلام " أنه لا يحب لفظة ترابيزة فهي تعني الكسل و هي تختلف كثيراً عن بروفات الترابيزة القديمة فقديماً كانت هذه البروفات مجالا للنقاش ولإثراء ما يسمى بوجهة النظر التي تجعل المخرج يهتم بآراء الآخرين أما حاليا فالممثلون اختلفوا ولا يوجد وقت للنقاش و الأخذ بالرأي .

و عن كيفية التعامل مع العناصر الفنية في العرض المسرحي :

يقول إنه يجب بعد أن يقرأ النص و ينتمي إليه حتى تكون هناك حميمية بين المخرج و النص فتتفجر ما تسمى بالرؤية المسرحية في أثناء قراءاته للنص فيتخيل شكلا للديكور وموضعه على خشبة المسرح ثم يختار الشخص المناسب لكي يصمم الديكور و يعرض عليه أفكاره تجاه شكل الديكور بعد أن يقرأ مصمم الديكور النص ويتفقان فالمخرج له علاقة بكل صغيرة وكبيرة يعرضها على من يتعامل معه من مصمم الديكور والملابس والإضاءة وغيرها من عناصر العمل الفنية .

أهمية الموسيقى عند " حسن عبد السلام " :

يقول "حسن عبد السلام " إن الموسيقى تختلف حسب النص فهي بشكل عام تكون مسجلة play back ما عدا الأوبريت و المسرحيات الغنائية فيجب أن تكون الموسيقى حية .

ولا يوجد عمل يجب أن تكون به الموسيقى و أيضاً الاستعراضات فإذا كان العمل يتطلب ذلك فلا مانع من دخولهما العرض بحيث ألا يخرجا عن الإطار الذي تسير عليه المسرحية .

وعن أهمية المخرج المساعد والمخرج المنفذ في أثناء بروفات رسم الحركة:

قال إن الإخراج ذات واحدة وليست ذوات فالذات الواحدة هي التي تنبع منها كل تفاصيل العمل المسرحي و أهم هذه التفاصيل هو ما يسمى بالحركة والحركة عند " حسن عبد السلام" لها منابع و لها مجرى و لها مصب . المنبع هو الفكر والمجرى هو أحداث المسرحية والمصب النهائي

هو الأداء الكلي للممثل والحركة هي التعبير عن شخصية الدور من هي؟ من أين جاءت ؟ وفي أي بيئة ولدت ؟ ونوع الدراسات و الثقافات التي درستها ومواصفاتها ؟ فإذا كانت جميلة الصورة فالشخصية هنا دائماً ما تفخر بجمالها أما إذا كانت سيئة المنظر تريد أن تداري وجهها أو الجزء السيء فيها فكل هذا يجب أن يدرسه المخرج في أثناء رسمه للحركة التي سوف تفيده كثيراً و تعطي للعمل المسرحي مصداقيته وواقعيته.

ويقول إننا في مصر نحب الألقاب ولكنه يؤكد أن في المسرح وظيفتين هما المخرج و مدير خشبة المسرح فكل ما ينطق به المخرج يدونه ويكتبه مدير خشبة المسرح و ما دام قد كتب فهو سوف ينفذ سواء أكان رسم حركة أو دخول موسيقى أو إكسسوار أو أشياء من هذا القبيل .

هل تأثر "حسن عبد السلام " بأسلوب واحد ما من المخرجين :

حينما بدأ "حسن عبد السلام " في الإخراج كان لا يوجد في مصر مخرجون أجانب فهو يقول إنه تأثر بمخرج واحد فقط وهو أستاذه الراحل "زكي طليمات "

و عن أهمية البروفة النهائية :

يقول "حسن عبد السلام " إنه في الواقع يحب أن يؤدي عشر بروفات جنرال و لكن من المفروض أن أقل شيء هو ثلاث بروفات جنرال **semi general** و بروفة جنرال حتى ينضج العرض و يري بصورة كاملة .

و هل ينتهي دورك كمخرج مع بداية العرض ؟

أجاب " حسن عبد السلام " عن هذا السؤال بتلقائية شديدة " أن دوري ينتهي بموتي " ولكن يجب علي المخرج أن يواكب العرض و لكن في مسرح القطاع الخاص يقول إن دوره ينتهي بمجرد تقديم العرض في أسبوعه الأول.

و عن الفرق بين الإخراج قديما و حديثا :-

قال إن الإخراج هو الإخراج لكن المهم هو الشكل الذي يخرج الإخراج من خلاله ويؤكد إن العصر الحالي أعطي الفرصة لأشياء استحدثت

في المسرح لليوم وهذه هي سنة الحياة ولكن هناك مخرجين شباب الآن لهم أسلوب و اتجاه وهذا الأسلوب هو ابن زمنه ووقته وظروفه ودراسته .

وفي ختام حديثي معه سألته عن النصيحة التي يقدمها لكل شاب يريد أن يتجه إلي مجال الإخراج المسرحي :-

فقال لا يوجد أحد يقول إنه يريد أن يخرج فيخرج إلا إذا كان فعلاً يمتلك الملكة و القدرة والموهبة لأن أبشع شيء هو ما يمس صنع شيء فالصناعة بلا روح لكن أن أبدع تعني الموهبة فأي مخرج ناجح لابد وأن الله قد زرع فيه الموهبة والملكة , مع كونه يزكيها بالثقافة والتجربة ولكن يؤكد " حسن عبد السلام " إن الإخراج موهبة و ملكه أعطاها الله للمخرج لكي يقود مجموعة عمل ناجحة لإنتاج عمل ناجح .*

** الإخراج المسرحي واكتشاف معنى النص

لاشك أن المخرج المسرحي منوط باكتشاف معنى النص. وسواء اكتشفه عن طريق ترجمة دلالاته الجزئية أو عن طريق تفسيره لتلك الدلالات وصولاً إلى تحليل المعنى أو الدلالة العامة أو وصولاً إلى تفكيك ذلك المعنى؛ فإن وسيلته الفاعلة في ذلك الصدد هي علامات النص . أي أدوات الاتصال اللغوي وغير اللغوي ، الظاهر منها والمستتر .

العلامات غير اللغوية في المشهد المسرحي:

(تطبيق على أسلوب حسن عبد السلام):

ساعدت الفنان حسن عبد السلام فى مسرحية (مأساة الحلاج)[1] لفرقة مسرح الجيب السكندري في أواخر عام ١٩٦٧ على مسرح سيد درويش : يبدأ العرض بمشهد صلب الحلاج حيث تتوج الفضاء المسرحي لساحة الكرخ ببغداد شجرة جرداء في أحد جوانب ذلك الفضاء ؛ حيث " الحلاج " إليها مصلوباً والحرفيون الفقراء قعوداً عند قدميه ، حول النصف الأمامي من جذع شجرة الصلب ، باكين ، حزانى . وحيث الضوء الأحمر الخافت المشوب بالزرقة يشكل بؤرتين ، إحداهما تتركز على المصلوب وتتركز الأخرى على أولئك القاعدين عند قدمي الحلاج المصلوب . وتشكل مساحات

من الظل رتوشاً على صورة المصلوب وعلى تكوين الحرفيين الحزانى من ناحية أخرى .

وتتوج فضاء الزمان آهات موقعة تغلفها إيقاعات موسيقية تتسلل خلالها نغمة بسيطة تعكس جواً أقرب إلى الجنائزية. غير أن لوناً من الصخب الماجن يقتحم هذا الجو الجنائزي بضحكات وحركات متمايلة لثلاثة من السكارى أحدهم (تاجر) والآخر (واعظ) أما الثالث فهو (فلاح) وهم يخرجون من إحدى الخمارات على الجانب الآخر المقابل للمشهد المأساوي .
إلى هنا ونحن مازلنا بإزاء علامات غير لغوية (مرئية ومسموعة) ودلالاتها كالآتي :

* الصلب : علامة على عقوبة نفذت في الحلاج المتصوف الثائر على الخليفة العباسي المنادي بالعدل مع الفقراء . فالمدلول إذن هو معاقبة الدولة لأحد معارضي سياساتها الاجتماعية في مجال الحقوق والأرزاق فالعقاب هنا هو (معنى أول) يستهدف تحقيق (معنى ثان) هو (ردع الآخرين غير " الحلاج " حتى لا تسوّل لهم أنفسهم التجرؤ بالخروج على (الخليفة الحاكم)

وهذا يطابق تعريف العلامة عند سارتر حيث هي - عنده - المعنى المستخدم للدلالة على معنى آخر. (فعقاب) الحلاج (معنى) يدل على (ردع) الرعية؛ أي تخويفهم حتى يمتنعوا عن تقليد الحلاج في خروجه على السلطة الحاكمة .

* قعود الحرفيين الباكين : (القعود) علامة تدل على (خيبة الأمل) وعدم الحيلة .
* (البكاء) : علامة دالة على (الندم) .

ولأن العلامات في المشهد المسرحي يتعامد كل منها على الآخر، ومن ثم تتفاعل دلالة كل علامة مع دلالة العلامات الأخرى التي وظفت في الصورة أو المشهد المسرحي. وهكذا فإن (القعود) و(البكاء) معنيان يؤدي أولهما إلى الثاني القعود يؤدي إلى البكاء وكلاهما دلالة على (عدم

الحيلة) وعدم الحيلة يؤدي إلى الندم . على أن مفتاح هذه العلامـــات كـــان (الصلب) .

هذه مجموع علامات التكوين المأساوي في هذا المشهد المســرحي . فماذا عن مجموع علامات التكوين الملهاوي اللاهي: (التاجر - الواعــظ - الفلاح)؟

* **التطوح** : علامة أولى دالة على (عدم الاتزان) وهذا دال علـــى (الســكر وعدم الوعي) وهي علامة ثانية. وفي كلا العلامتين معنيان يؤديان معــاً إلى معنى ثالث هو (الغياب الجزئي عن الذات وعن الواقع البيئي المحيط)

علامات التشكيل الهرمي في الصورة المسرحية :

إن تأمل التكوين المأساوي في المشهد الافتتــاحي لعــرض (مأســاة الحلاج) تأملاً شكلياً مجرداً يكشف عن هرمين أحدهما هرم رأسي مقلـــوب يرتكز على الهرم الآخر مستوى القاعدة على أرضية خشبة المسرح فما هـي دلالة ذلك ؟!

الهرم الرأسي المقلوب: علامة رمزية تتشكل مــن تكويــن صلــب "الحلاج" إلى شجرة جرداء بساحة " الكرخ " حيث ذراعــاه المثبتــان علــى فرعي الشجرة الذي يتجه كل فرع منهما في اتجاه مقــابل للآخــر أحدهمــا لأعلى اليمين والثاني لأعلى اليسار بما يشكل كل منهما ضلعاً مائلاً يرتكــز خلف رأس الحلاج المصلوب ويشكل الضلع الوهمي بين نهاية الفرعين قاعدة وهمية للهرم المقلوب ودلالة ذلك لا تبتعد عن الحلاج المصلوب نفســه ، لأن خروجه على سياسة السلطة الحاكمة الخاصة بتوزيع الأرزاق هو نوع مـــن الحض على قلب الهرم الاجتماعي بحيث تعلو قاعدته (جماهيره العريضـــة) فتصبح على رأس النظام وتنزل قمته لتصبح مرتكزة . وتحقق ذلك يعنـــي انتصار إرادة " الحلاج - الثائر" وذلك ما تدل عليه صورة ذراعي الحـــلاج المصلوبتين على فرعي الشجرة المنفرجين لأعلى - يميناً ويساراً فيما يرسم حرف (V) وهو يدل وفق مخزون الثقافة الاتفاقية الرمزية علـــى النصــر حيث هو حرف البداية في كلمة (Victory : النصر) الإنجليزية وتأكيد تلك

الدلالة لا يبتعد عما أراده الحلاج نفسه ، إذ أراد الشهادة وهو في وضوء الأنبياء (متطهراً بدمائه) وهذا ما تؤكده كلمات الصوفية في رثائه :

" **مقدم المجموعة : كان يقول :**

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني ؟

فقد توضأت وضوء الأنبياء "

" كان يقول :

كأن من يقتلني . محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب رجلٍ فانٍ

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول :

إنّ من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتمّ الدوره

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد

شجيرة جديبة ! زرعتها بلفظي العقيم

فدبّت الحياة فيها . طالت الأغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تعطي دون موعد ، بلا أوان

وحينما أسلمه السلطان للقضاه

وردّه القضاة للسلطان وردّه السلطان للسجان

ووشيت أعضاؤه بثمرة الدماء

تم له ما شاء

هل نحرم العالم من شهيد ؟

هل نحرم العالم من شهيد ؟ " (٢)

وهكذا تتضافر العلامات الكلامية (الحوارية) مع العلامات غير الكلامية (المرئية) في إنتاج دلالة الصورة المسرحية. فحرف (V) إذن

الذي يشكله ذراعا الحلاج المثبتان على فرعي الشجرة الجرداء مع استقراء العلامات الكلامية في الحوار السردي المستقرئ لإرادة الحلاج قبل محاكمته وصلبه حيث أراد الشهادة عن طريق التوضؤ وضوء الأنبياء (مغتسلاً بدمائه) يدل على انتصار إرادته .

الحلاج مصلوباً على شجرة وتشكل ذراعاه على فرعي الشجرة حرف (v) علامة النصر

التاجر

الواعظ

الفلاح

مقدم المجموعة

جموع الحرفيين الفقراء في تكوين هرمي مستو على الأرض تحت قدمي الحلاج الثوري المصلوب

(رسم توضيحي لتكوينات الصورة في المشهد الافتتاحي لمسرحية الحلاج بإخراج (حسن عبد السلام)

فإذا كانت تلك هي دلالة الهرم المقلوب في تكوين الصلب ، فماذا عن الجزء السفلي من الصورة نفسها (تكوين الحرفيين الفقراء على هيئة هرم مستوٍ استواء طبيعياً على أرضية خشبة المسرح) .

يشكل كلا الهرمين (المستوى القاعدة على أرضية خشبة المســـرح والمقلوب) بناء هندسياً يشكل جذع الحلاج المصلوب مع جذع الشجرة وسيلة الاتصال بينهما (بين الهرمين المقلوب والمعتدل)

وإذا كانت دلالة الهرم المقلوب معبرة تعبيراً رمزياً عن حالة انتصار إرادة الحلاج في مسعاه الاستشهادي الدموي ؛ فإن دلالة الهرم المعتدل فـــي استواء قاعدته أرضاً تحت قدمي الحلاج المصلوب تشكل حــرف (V / Λ) مقلوباً ، وهو ما يرمز إلى الهزيمة مقارنة مع شكل الحرف نفســـه بـأعلى الشجرة ودلالته المشار إليها – فيما سبق – والوصول إلى تلك الدلالة محكوم بقعودهم الباكي تحت قدمي ثائرهم الفاقد لثوريته ولحياته ندماً على تســليمهم إيّاه للسلطان ؛ وهو ما يدل عليه اعترافاتهم الجماعية بلغة الحوار :

" المجموعة : نحن القتلة " (٣)

ودلالة اعترافهم هي دلالة (ندم) إذن (فــالاعتراف) معنـــى أول أنتج معنى ثان هو (الندم) وعلاماته القولية هي قولهم : " نحن القتلة " أما علاماته غير الكلامية فتتمثل في قعودهم (النادم) أيضاً تحت قدمي علامـــة جرمهم (الحلاج المصلوب) .

حو ل إخراج حسن عبد السلام (لمأساة الحلاج)

جماليات التكوين المزدوج في المشهد الافتتاحي (للحلاج) :

لاشك أن تضمن صورة الصلب لتكوينين متعارضين ، قد حقق معنى اللحظة ، إذ خلق حالة من التفاعل بين الدوال المرئية والدوال السمعية علـــى النحو الذي مثلت له مضافاً إلى ذلك (الحركة والأزياء والبـــؤر الضوئيـــة والموسيقى والتنكر والمؤثرات والعلاقة بيـــن الكتلـــة والفـــراغ ، الضـــوء والإظلام ، الصمت والصوت والسكون والثبات. فتحقيق معنـــى اللحظـــة لا يكون دراميًا فحسب ولكنه جمالي أيضاً. والجمال مصدره التناقض في وحدة حيث الخطوط المثلثية (الهرمية) المتماثلة وغير المتماثلة ، وحيـــث مركـــز الثقل في الصورة المسرحية لأن تجمع الحرفيين الفقراء تحت قدمي شـــهيدهم المصلوب في تكوين هرمي مستو ومتقابل مع تكوين هرمي مقلوب يشـــكل

جذع الحلاج الذي أصبح كتلة مضافة إلى جذع الشجرة وسيلة اتصال بين التكوينين الهرميين . فالدرامية والجمالية تتحقق في هذه الصورة التي أخوج بها الفنان " حسن عبد السلام " (المشهد الافتتاحي لمأساة الحلاج) عن طريق تعميق المغايرة في عناصر الصورة من ناحية ، ومن ناحية أخرى في المغايرة بين هذه الصورة التي تشكل مركز الثقل في الإطار المشهدي لتلك الافتتاحية والتكوين الثلاثي (الهرمي) المتحرك الذي يتشكل من الثلاثي المخمور اللاهي الخارج تواً من (الخمارة) : (التاجر والواعظ والفلاح) فهذا التكوين اللاهي المتحرك يعمق عنصر المغايرة في الصورة التالية لصورة الصلب . حيث عنصر الثبات في لوحة الصلب في مقابل عنصر الحركة المتدفقة وإيقاعاتها في لوحة الثلاثي المخمور وحيث التعارض بين اللوحتين في مشهد واحد يجمعهما ويقارب بينهما مقاربة شكلية قائمة على التنويع المثلثي في التكوينات إذ تكمل كل منهما الأخرى في تحقيق معنى اللحظة بتعبير (مارتن إسلن) بالإضافة إلى علاقة التناقض القائمة في المشهد بين المشهد الباكي ندماً والمشهد الضاحك رقاعة ولهواً؛ وما وراء كل مشهد منهما من بعد موضوعي يتمثل في المنابع الطبقية للهرم الاجتماعي الحرفي الحزين والهرم الاجتماعي الرأسمالي الرقيع ، فالحلاج فقير مثله مثل الحرفيين والصوفيين الباكي منهم والمنتشي سعادة بشهادة معلمهم :

" الواعظ : .. فلنسأل الجمع ..

يا قوم ..

يتقدمون نحوه خطوة في حركات بليدة

من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتلة

الواعظ : لكنكم فقراء مثله " (٤)

الممثل والدلالة الحركية الجماعية في المشهد الافتتاحي للحلاج :

إذا كانت إرشادات النص المسرحي بوصفها لغة غير كلامية قد قصد بها تصور المؤلف لحركة الشخصيات والوصف المكاني والزماني والنفسي لأحوال الشخصيات ودوافعها والمؤثرات البيئية التي تسهم في حركتها الدرامية ، فإن غالبية المخرجين لا يستندون إليها في تجسيد حياة المشهد المسرحي . وكثيراً ما يكون لدى بعض المخرجين الحق في إغفال إرشادات النص ، وغض النظر عنها فلو راجعنا مشهد تصدي (الواعظ) في المشهد الافتتاحي للحلاج للفقراء من الحرفيين أو ممثلي الطبقات الكادحة عن هوية ذلك الرجل المصلوب الذي وضع في طريقه هو وزميليه السكارى - حسب تعبيره - لالتمسنا العذر للمخرج حسن عبد السلام إذ غض الطرف عن إرشاد صلاح عبد الصبور في النص حيث الواعظ يوجه حديثه لمجموعة الفقراء فالمؤلف يحيل القاعدة إلى استثناء والاستثناء إلى قاعدة حيث يرشد إلى ظهور مجموعة الفقراء عندما يتوجه إليهم الواعظ بالسؤال وقد تصورهم في منطقة إظلام قبل ذلك :

" تضيء مقدمة المسرح اليمنى ، حيث نجد فيها مجموعة الناس يتقدمهم مقدمهم "

الواعظ : فلنسأل هذا الجمع

يا قوم

" يتقدمون نحوه خطوة في حركات بليدة "

من هذا الشيخ المصلوب ؟

م.المجموعة :أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

م : **نحن القتلة** " (٥)

جعل المخرج حسن عبد السلام حزن الفقراء الحرفيين هو القاعدة ولهو الثلاثي البرجوازي المخمور (التاجر - الواعظ - الفلاح) وهي علامات رمزية : (الرأسمالية العليا - التي أطلق عليها في ستينيات النظام

السياسي المصري الرأسمالية الوطنية - ومثقف الطبقات البرجوازية ، والبرجوازية الصغيرة) فالقاعدة الثبات المتوقع في المكان والاستثناء متغير وحديث القدوم ، لذلك جعل المخرج حسن عبد السلام مجموعة الفقراء في بؤرة ضوئية خافتة وفي حالة من الثبات في قعودهم تحت قدمي الحلاج ، ليكثف حجم المأساة ويحدث لدى المتفرجين حالة من حالات (الإشباع) أو التوكيد لحالة الحزن والندم ، وبذلك حقق معنى اللحظة الدرامية والجمالية بعد أن نحى إرشادات النص جانبا إذ أحس أن بعض الإرشادات في غير محلها ، لأن حزن الحرفيين الفقراء حقيقي وندمهم ممسك بعواطفهم، وحركتهم مقيدة بالندم ، فهم غير مطالبين بشيء أو هم غير ملتزمين بشيء بعد الذي فعلوه بثمن بخس فأصابهم منه أذى كبيرا ، إذ سلموا رجلهم ، ومرشدهم إلى طرق الحصول على حقوقهم العادلة إلى جلاده وجلادهم . لذا فالقعود بهم أحرى وحركتهم الحزينة الساكنة دليل يأس واليأس لا يبادر بالحركة أو بالأفعال والأقوال ، في حين أن زمرة اللهو والخلاعة (الثري والمثقف والبرجوازي الصغير - الفلاح) أعضاء التحالف المخمور بعذابات الفقراء منطلقون متحررون لديهم كل الطموح والرغبة في التسلي واقتناص فرص الكسب:

" التاجر : نعم ، فقد يكون أمره حكاية طريفة

أقصها لزوجتي حين أعود في المساء

فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء "(٦)

إذن فالبرجوازي الكبير يتسلى بمصائب الضعيف ، أين ومتى في أثناء عشائه أو إن شئنا تفسيرا لما وراء التعبير المنطوق فعلى فراش الزوجية والبرجوازي الصغير (الفلاح) فطبعه الفضولي غالبه على أمره ، لأنه ملتذ دوما إلى (حشر أنفه في شؤون الغير وتتبع أسرارهم)

" الفلاح : أما أنا ، فإنني فضولي بطبعي

كأنني قعيدة بلهاء

وكلما نويت أن أكف عن فضولي

يغلبني طبعي على تطبعي "

إن الفضولي والراغب في التسلي بأوجاع الغير يسعى بنفسه نحو ما يدفعه إليه طبعه وليس العكس . وهذا ما فهمه المخرج حسن عبد السلام مما اعتمل في نفوس هؤلاء الزمرة المنتفعة والمنتعشة بآلام الضعفاء وأنينهم ، ومما صرحوا به :

"الواعظ : وحبذا لو كان في حكايته

موعظة وعبرة

فإن ذهني مجدب عن ابتكار قصة ملائمة

تشد لهفة الجمهور

أجعلها في الجمعة القادمة

موعظتي في مسجد المنصور "

وهنا يرشد النص إلى ما يكشف عن وجود مجموعة الفقراء وكأنهم كانوا غير موجودين وجوداً له تأثير درامي قبل أن يبدي ثالوث اللهو والخلاعة الانتهازي رغبته في التسلي والانتفاع بمصيبتهم :

"تضيئ مقدمة المسرح ، حيث نجد فيها مجموعة من الناس يتقدمهم مقدمهم"

ولكن المخرج حسن عبد السلام للاعتبارات السابق شرحها يغض الطرف عن ذلك الإرشاد إذ يضع التكوين الحزين منذ البداية في منطقة الضوء وفي مقدمة يسار المسرح وليس في مقدمة اليمين ، وهذا هو الأنسب من ناحية الانتماء السياسي ومن حيث الحالة النفسية اليائسة . كذلك يغض حسن عبد السلام الطرف عن إرشادات أخرى جاءت في النص حيث يجعل الفقراء " يتقدمون نحوه في حركات بليدة "

وحيث يجعل أحد الفقراء في المجموعة : "يتقدم خطوة . وهو يتحدث وكأنه يقدم نفسه ثم يتراجع بعد أن يتم كلمته ويتكرر هذا مع كل منهم"

وأنا قراد "

أدرك حسن عبد السلام بحس المخرج أن مثل هذا الإرشاد يعكس آلية لا تناسب حالة أي من أولئك الفقراء . إلى جانب أنه إرشاد أقرب إلى المدرسية منه إلى الفن من حيث دراميته أو جمالياته . فلكي يعلن (القـواد) عن هويته مجرد الإعلان عن مهنته يستلزم حركة التقافز والتراجع والتقدم والتخلف تلك ؟! أو لأنه (قرداتي) !!

ناهينا عن شكل تقديم كل منهم لنفسه :

" آخر : وأنا حداد

ثالث : وأنا حجام

رابع : وأنا خدام في حمام

خامس : وأنا نجار

سادس : وأنا بيطار "

ويغض المخرج الطرف أيضاً عن الإرشاد النصي الذي يشير إلى المجموعة قبل إجابتهم عن تساؤل التاجر

" هل فيكم جلاد ؟ "

يجعلهم الإرشاد " يتبادلون النظر ، ثم يقولون في صوت واحد "

" المجموعة : لا .. لا .. "

إن مثل هذا الإرشاد لا يعبر أبداً عن حقيقة هذه الطبقة (طبقة العمال) فهم حتى (هنا) في النص نفسه متفرقون ، كل واحد منهم يعبر عن نفسه لا غير . والحال التي صاروا إليها كانت بسبب انغماس كل واحد منهم في ذاته، فهو فاعل في ذاته ولذاته ولاشيء غير ذلك ، وهذا ما أدى بهم إلى تلك الحال التي هم عليها في الحدث . والإرشاد يفترض قيام فعلهم على إرادة التشاور والاتفاق على الفعل قبل الإتيان به . وهذا غير حقيقي بالمرة ، لذلك لم يلتفت المخرج حسن عبد السلام إلى مثل هذا الإرشاد لأنه غير مطابق للحقيقة التاريخية . والحدث المسرحي هنا قائم على استلهام حادثة تاريخية حقيقية . ولم يكن التغاضي عن تلك الحقيقة في صالح الحدث الدرامي ، لأن

نتيجته غير متطابقة مع مثل ذلك الإرشاد الذي يقـــرر توحـــد رأي الطبقـــة العاملة أو الجماهير الشعبية العربية !!

العلامات اللغوية في المشهد المسرحي :

إذا كان من حق المخرج المسرحي أن يغض النظر عـــن الإرشـــاد المسرحي؟! بوصفه لغة غير كلامية - حالـــة مـــا يجدهـــا بعيـــدة عـــن المصداقية، أو أنها بعيدة عن المشاركة في تحقيق معنـــى اللحظـــة تحقيقـــاً درامياً وجمالياً ؟! لأن من البداهة القول إن اللغة بوصفها (علامة دالة علـــى المعنى) وفق " دي سوسير " وأنها (أداة اتصال لغوي وغير لغوي) وفـــق (امبرتو ايكو) ؛ وأن من أدوات الاتصال ما كانت لها القدرة علـــى تحقيـــق إرادة الشخصية وتحقيق بواعثها وعلاقاتها، وتحقيـــق الحـــدث المســـرحي وتعميق دلالاته ، ومنها ما قصر عن تحقيق ذلك أو بعضه ، فيصبـــح مـــن البداهة أيضاً أن يجد المخرج المسرحي مترجماً للنص أو مفسراً ، ضعفاً في أدوات الاتصال وعدم القدرة على تحقيق المصداقية في المواقف٥ الدرامـــي لدى الشخصية خاصة إذا تقنع الكـــاتب أو الشـــاعر خلـــف شـــخصية مـــن شخصياته الدرامية . وكان تقنعه غير متقن ؛ وهنا يجوز له حفاظـــاً علـــى المصداقية وحفاظاً على إيقاع العرض أن يحذف فقرة حوارية تضعف مـــن البناء الدرامي أو تروغ بالإيقاع بعيداً عن تحقيق حالة الإمتاع والإقناع. ومن هذا المنطلق لجأ المخرج حسن عبد السلام إلى حذف جزء ليس صغيراً مـــن حوار مجموعة الصوفية في إجابتهم عن سؤال طرحه الواعظ ، إذ وجـــد أن اللحظة الدرامية قد تحققت عندما وصلوا بخطاب رثائهم في المنظـــر الأول نفسه عند قولهم:

" هل نحرم العالم من شهيد

هل نحرم العالم من شهيد "

حذف المخرج خمسة عشر سطراً شعرياً بدءاً من :

" **الواعظ :** أو لم يحزنكم فقده ؟ .

المجموعة : أبكانا أنّا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنّا علقناه في كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة

أفراد المجموعة : وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها

في شق محاريث الفلاحين

ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحمّلها للريح السوّاحة فوق الموج

وسنخفيها في أفواه الإبل ..

الهائمة على وجه الصحراء

وندوّنها في الأوراق المحفوظة بين

طوايا الأثواب

وسنجعل منها أشعاراً وقصائد

المجموعة : قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد ؟

" يغادرون المسرح مع الأبيات الأخيرة من أول " وسنذهب "[٧]

هل في حذف المخرج حسن عبد السلام لهذه الفقرة الحوارية ما يضر بالبناء الدرامي ؟ لا . بالقطع ، لأن المعنى الدرامي كان قد تحقق عند قولهم " هل نحرم العالم من شهيد ؟ " وبذلك أصبح الكلام التالي لهذا التساؤل الاستنكاري زائداً عن حاجة الموقف الدرامي . وقد فهم المخرج حسن عبد السلام بحسه الدرامي والجمالي وإدراكه للنهاية الحقيقية للكلام الدرامي ضرورة حذف الخمسة عشر سطراً شعرياً ، فأنهي خطاب الصوفية عند قولهم " هل نحرم العالم من شهيد ؟ " وجعلهم يغادرون المشهد متسللين. ليدخل محلهم " الشبلي " الصوفي ليعتذر للحلاج في وضعه المصلوب بمرثيته ذات خمسة وعشرين سطراً شعرياً شديد التأثير بدأها بقوله :

" يا صاحبي وحبيبي

أو لم ننهك عن العالمين

فما انتهيت "

دون أن يلتفت لاقتحام التاجر والواعظ والفلاح لعالمه غير المتصل بما هو خارج ذاته ، حتى يصل إلى نهاية مرثيته متهدجاً " أنا الذي قتلتك أنا الذي قتلتك "

ويخرج ليلتحق البناء الدرامي من جديد بحالة التدخل المقتحم والنفعي الذي يسعى (التاجر والفلاح والواعظ) وراءه دون طائل فيعضوا أصابع الندم :

" **الفلاح** : عجباً لم ندرك شيئاً

التاجر :لن ترضى زوجي عني الليله

الواعظ : ضاعت عظتي إلا أن أتبع هذا الشيخ

الطيب فيحدثني بالقصة

يا شيخ .. ما القصة .. ما القصة .. من

قاتل هذا الرجل المصلوب "

ويحذف المخرج حسن عبد السلام التساؤل الأخير في قول الواعظ:" هل ندركه فيحدثنا .. ؟"

إذن فقد انتهينا إلى أن المخرج من حقه حذف فقرة أو أكثر من الحوار إذا أدرك تعطيلها للخط الدرامي أو رأى إرخاءها لحبل الإيقاع .

أسباب حذف المخرجين من النص المسرحي : حدد " هبنر " أسباب لجوء المخرجين المسرحيين إلى أربعة أسباب رئيسية وهو يراها متباينة الدوافع وذلك على النحو الآتي :

"**أولاً** : لتوفير الوقت في أثناء التدريبات .

ثانياً : للقضاء على النقاش غير المطلوب والزائد عن حده مع ممثلين دائماً ما يظهر لديهم ميل نحو الدفاع عن كل كلمة في أدوارهم ، بينما يوافقون على عمليات الخدمة والتخليص في أدوار زملائهم الممثلين الآخرين ..

ثالثاً : أحياناً ما يحدث في البداية أن يكون المخرج هو ذلك الذي يقوم بالدفاع عن كل كلمة، بينما يطالب أصحاب الأدوار الأكبر طولاً بالتلخيصات كيلا يثقلوا ذاكرتهم .

رابعاً : عند نهاية البروفات يقوم المخرج بعمليات التلخيص والحذف، متخوفاً من خطر الملل الذي قد ينشأ عن التطويل ، حينئذ يقف الممثلون ضد المخرج"(٨)

إن أسباب المخرج "حسن عبد السلام" للحذف من حوار مسرحية (مأساة الحلاج) مختلفة عن تلك الأسباب التي استخلصها " هبنر " ولكن أسبابها ماثلة فيما سبق أن أشرت إليه بصفتي شاهد عيان مشارك في تجربة إخراج حسن عبد السلام لذلك النص في أواخر عام ١٩٦٧ وربما كانت قريبة مما ذكره هبنر نفسه بعد ذلك حيث يرى أن بعض الحذوفات " تمليها الرغبة في وجود عرض مسرحي سريع الإيقاع يتخلص من التطويل والتكرار اللذين يتسبب عنهما ملل المتفرج المشاهد"(٩)

المشهد الافتتاحي بين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية :

لأن المسرح هو فن الممثل أولاً وأخيراً، وأن أدوات التمثيل تتأسس على صوت الممثل وحركته الجسمية ومهاراته في العزف التعبيري المسرحي عليهما تجسيداً تطهيرياً أو تشخيصياً تغييرياً، لذا فإن الصورة المسرحية تتجسد أو تشخص بالتعبيرين الصوتي والحركي معاً، أو بالتعبير الحركي في عروض الرقص المسرحي (الدرامي) مصحوبة بالتعبير الصوتي الذي قد يكون بشرياً – محدوداً – أو موسيقياً أو تأثيرياً. ولئن تأسس المشهد الافتتاحي لمسرحية (مأساة الحلاج) على الحوار كلغة كلامية وعموداً فقرياً للتوصيل الدلالي مع هامش إرشادي غير كلامي ؛ فإنه تجسيد المشهد عن طريق فنون الممثل يتحقق بتفاعل عبيره الصوتي مع تعبيره الحركي في توصيل الدلالات مع عناصر توكيدية درامية و جمالية. وإذا كان على المخرج في جلسات التحليل (تدريبات تقطيع الأداء الصوتي وتجسيد أصوات الأدوار المسرحية) فإن عليه بعد الانتهاء من ذلك أن يرشد ممثلي

العرض إلى تجسيد حياة الأدوار بالتعبير الصوتي والحركي ثم ضبط إيقاع كل منها وربطها جميعاً بإيقاع عام واحد . وهو لكي يحقق ذلك ، لابد من أن يتبع خطة مبنية على تصور . ولاشك أن تحليل المخرج للأدوار يعد الأساس النظري لتجسيد حياة الأداء لغة وحركة فكيف جسد المخرج حسن عبد السلام حياة المشهد الافتتاحي لمأساة الحلاج على المسرح ؟

إن المخرج الدارس يجب أن يقسم الحدث إلى عدد من المراحل ، حيث تتضمن كل مرحلة محطة معنوية ومن وجهة نظري فإن ذلك المشهد ينقسم إلى عدد من المراحل وذلك على النحو الآتي :

مرحلة التساؤل الاستنكاري : وتبدأ مع دهشة " التاجر " مما رأى ، ومن ثم لفته لنظر زميلي لهوه (الواعظ والفلاح) دون أن يتضح من ظاهر تساؤله إلى من يوجه السؤال هل للواعظ أم للفلاح :

" **التاجر** : انظر ماذا وضعوا في سكتنا ؟ "(١٠)

وليس معنى الاستجابة الفورية للفلاح بالرد على ما لفتهما إليه التاجر أن التاجر كان يوجه تساؤله الاستنكاري المدفوع بدهشته مما ظن أنه وضع في طريقهم عن قصد – إلى الفلاح ، ولكن صفة الفضول عند شخصية الفلاح تدفعه دفعاً إلى المبادرة بالتدخل المقتحم :

" **الفلاح** : شيخ مصلوب "

وهو لا يكتفي بالوصف التقريري، ولكنه يلحق به وبشكل فوري دهشته وعجبه ليس من ذلك الموقف فحسب، بل من كل ما صادفهم في يومهم:

" ما أغرب ما نلقى اليوم "

غير أن العضو الثالث في تحالف الرفاهية (الواعظ) فإن صفته كمثقف لكلا الطرفين الأوليين (التاجر: رمز الطبقة المالكة العليا والفلاح:رمز الطبقة الصغرى الطامحة إلى الملكية والحليف الاستراتيجي لطبقة الملاك ولطبقة العمال معاً)

تنحى به إلى التأمل ، لذلك تتضمن مشاركته تشخيصاً للحالة التي يتأملها :

" **الواعظ** : يبدو كالغارق في النوم "

ولأن حرفة التجارة والتعامل المتداول تنطوي على روح التفاوض والمداخلة ، وهو ما يفرض روح الجدل، وما يتطلبه من تدقيق لذلك يتداخل التاجر في الموقف بشكل جزئي أو تفصيلي هو من صميم ثقافته المهنية فيأتي تشخيصه أقرب إلى الطبيعة الفاحصة للسلعة محل النظر:

" **التاجر** : عيناه تنسكبان على صدره "

إن ألفاظ التاجر هي علامات دالة في إطارها العام على روح المهنة وثقافتها حيث الاهتمام بالتفاصيل والدقائق والتشخيص بالمعاينة الفاحصة التي اعتادت على التثمين ، وهو على العكس من (الواعظ / المثقف) المتأمل للخطوط العامة والوصف الظاهري العام لذلك تحمل مفرداته اللغوية لوناً من ألوان التفلسف

" **الواعظ** : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره "

ولأن دور الواعظ التثقيفي ، دور مرشد ومؤثر في المجتمع بشكل عام وفي أطراف التحالف الطبقي بشكل خاص؛ لذلك نجد التاجر وهو الأقرب اجتماعياً إلى التظاهر بمجاراته في لفظه :

" **التاجر** : فحني الجذع المجهود . وحدّق في التربِ

الواعظ : ليفتش في موطئ قدميه عن قبره "

وبذلك ظهرت تعبيراتهما الكلامية في بعض المواقف متقاربة ، ذلك التاجر بطبيعته نفعي. ولأنه براجماتي بطبيعته لذلك تتغير مواقفه دائماً ، تبعاً لما يرى فيه منفعة شخصية .

ومع أن الفلاح وفق توصيفه الطبقي المتطلع دوماً إلى التملك ، إلاّ أن مفردات بيئته بتفصيلاتها البسيطة أو شبه البدائية تربطه بما هو مادي ملموس لذلك تأتي تعبيراته تقريرية وبسيطة ، ومنفصلة إلى حد كبير عن البيئة المدنية فهو منفصل عن المدينة مهما تكررت زياراته لها ؛ لذلك يصبح

من الطبيعي أو المنطقي أن تتأسس تعبيراته على عنصر الدهشة والتساؤلات المحددة :

" الفلاح : هل تعرف لم قتلوه ؟

أو من قتله ؟"[11]

ومع أن علامات اللغة في حوارياتهم تلك التي تؤدي إلى عدد من العلامات المتتالية :

(الدهشة ثن الاستنكار والتأمل ثم التشخيص)، إلاّ أنها في الإطار الدلالي العام تصب في دلالة واحدة تحقق معنى اللحظة على المستوى الدرامي وعلى المستوى الجمالي .

وإذا كانت الدهشة كدلالة أدت إلى دلالة جديدة هي الاستنكار فإن كلا الدلالتين هما معنيين تولدا من مجرد النظر المباشر والفجائي ، لعلامة غير متوقعة وهي وجود شخص مصلوب في طريق نشوتهم ومرحهم . والاستنكار كذلك دلالة على غياب الوعي عند هؤلاء ، بالإضافة إلى دلالته على غرابة ما صادفهم ؛ فكأن المصلوب وضع في طريقهم خصيصاً ليفسد عليهم نشوة سكرهم :

" الفلاح : شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم "

فاللاتوقع قد ولّد الدهشة التي ولدت الاستنكار وما تلاه من دلالات .. فإذا كان ذلك كله نتاج العلامات اللغوية دون حاجة إلى علامات أخرى غير لغوية ؛ فهل يمكن والأمر كذلك استغناء الصورة المسرحية كمجموعة متفاعلة ومتوحدة من العلامات عن العلامات غير الكلامية طالما أن المعنى قد تحقق؟!

والإجابة بالقطع لا . لأن تحقق المعنى في المسرح القديم يتم بحالة الحضور المتفاعل شعورا أو إدراكا أو بكليهما معا عن طريق علامات إرسال الصورة المسرحية وعلامات استقبالها . وإرسال الصورة المسرحية يتحقق بالتعبيرين الصوتي والحركي سواء تعادلا أو تفوق أحد طرفي معادلة

الفرجة والفكر في الصورة المسرحية . وهنا يطرح السؤال الآتي نفسه بقوة: ما هي الكيفية التي ستكون عليها حركة الممثلين أو تعبيراتهم غير الكلامية في تفاعلها مع تعبيراتهم الصوتية عن هذا المشهد الافتتاحي نفسه ؟ من المعلوم أن الحركة تنبع من الحوار - في المسرحية غير العبثية - إذن فلكي يجسد الإخراج حركة الشخصيات تجسيداً تمثيلياً على المسرح في هذه المسرحية المستلهمة لحادثة تاريخية من العصر العباسي إسقاطاً على عصرنا في أواخر الستينيات المصرية لابد وأن يرتكز على تحليله للحدث ارتكازاً على محطاته الدلالية إلى جانب ارتكازه على الشخصيات بوصفها علامات تتفاعل مع علامات الحدث نفسه مضافاً إلى هذا وذاك الدلالة الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذي أنتجت هذه المسرحية في ظل ظروفه باعتبار الشخصيات الثلاث (التاجر والواعظ والفلاح) من ناحية رمزاً للطبقة العاملة وشخصية الحلاج المصلوب رمزاً للطليعية الثورية التي فقدت ثوريتها.

تفاعل الشخصيات بوصفها رموزاً اجتماعية :

تتفاعل مجموعة العلامات بوصفها معاني دلالية على معاني أخرى - حسب سارتر - أو بوصفها وسائل خلق دلالي في ذهن المتلقي تعويضاً عن خلق دلالي مؤول للدليل الأول أو تعويضاً عن موضوع - بحسب بيرس - كتقبيل رأس خصم لخصم آخر .. إذ هو علامة حركية يعوض بها الفاعل خصمه عما ألحقه به من ضرر أو أذى أو ألم .. فتقبيل الأول رأس الثاني دليل على ندم الأول عن فعل حصل منه ضد الثاني .. فالقبلة إذن علامة عن طلب الصفح عن الشعور بالندم وهي بذلك تعادل السماح والصفح كأنه يقول له بلغة الحركة : (اقبل رأسك لتسامحني)

ومثله خطاب الحرفيين الباكي عند قدمي الحلاج ، تعويضاً له عن تسليمهم إيّاه للشرطة ليحاكم ويصلب . فخطابهم الدرامي إذن يعادل الندم .

والتعبير غير الكلامي عن الندم ، هو تعبير يميل إلى السكون أكثر مما يميل إلى الحركة الجسمية ، وبمعنى آخر فإن بلاغة الحركة تعبيراً عن حالة الندم؛ تقتضي ما قل ودل من التعبير بحركة الجسم . لذلك شكل المخرج

حسن عبد السلام من مجموعة الحرفيين الفقراء تكويناً مثلثياً منفرج الأضلاع في مقدمة يسار الفضاء المسرحي أسفل تكوين هرمي يتشكل ضلعـــاه مـــن نراعي الحلاج مصلوبتين على فرعي الشجرة في زاوية حادة مركز التقـــاء ضلعيها عند رأس الحلاج المصلوب على جذعها ومحورها محـــور وهمـــي يمتد في نهاية الامتداد الرأسي لفرعي الشجرة ، وبذلك حقق التماثل الناقص، في التكوينين العلوي والسفلي ، إذ كلاهما على هيئة مثلث ، غير أن أحدهمـا حاد الزاوية والآخر منفرج الزاوية وأحدهما رأسه إلى الأســـفل فـــوق رأس الحلاج على هيئة حرف (V) والآخر رأسه إلى الأعلـــى تحـــت قدمـــي الحلاج، إلى جانب وجود مركز ثقل في الصورة المسرحية وهـــو (الحـــلاج المصلوب) فعين المتفرج لا تبارحه، مهما كانت طبيعة الحركـــة حولـــها ، ومهما نشطت عوامل الجذب المرئي للمكونات المتعارضة كحركـــة التـــاجر والواعظ والفلاح النقيضة من حيث الشكل ومن حيث الدلالة ، فـــإن عيـــن المتفرج المشاهد وإن طرفت هنا أو هناك إلا أنها مشدودة النظر نحو مركـــز الثقل في الصورة ، وبذلك تتحقق للصورة المسرحية جمالياتها جنباً إلى جنب مع درامياتها ومن ثم تمتع وتقنع فتؤثر .

وإذا كانت حركة مجموعة الفقراء حركة بطيئة وئيدة جزئياً وســـاكنة في إطارها العام ، فذلك لا يمنع المخرج من تصميم تعبير حركـــي لـــها لا يخرج عن الجو النفسي والدلالة الرمزية بوصفهم رمـــزاً لطبقـــة مهزومـــة مستضعفة ومستغلة ومفككة . ذلك أن الصورة المسرحية في إطارها العـــام تجمع معها جمعاً تعسفياً ونقيضاً لها تكويناً آخر هو رمـــز للطبقـــة العليـــا المستغلة والمتحالفة ضد طبقة الحرفيين تلك . ووجود ذلك الثلاثي المخمـــور بنشوة الخمر أو نشوة الصراع ليتسلى فإعـــادة عـــرض القصـــة ســـرداً أو تشخيصاً أو بالتمثيل داخل التمثيل هو نوع من الفرجـــة الاســـتهلاكية التـــي تتسلى بآلام الضعفاء والمستضعفين .

ولأننا هنا بإزاء تكوين باك وتكوين ضاحك ، ولأننا بإزاء علامـــات في داخل إطار واحد مع أنها في حالة تنـــاقض صـــارخ علـــى المســـتوى

الاجتماعي والسياسي وعلى المستوى النفسي في مجتمعنا المصري المعاصر، لا المجتمع العربي في العصر العباسي، لأن الشخصيات في المسرحية علامات مقاربة مع علامات طبقية في مجتمع الستينيات السياسي . والمنظر كله علامة دالة على إطار واحد يجمع تلك العلامات الطبقية ، علامة إطارية تماثل الإطار الحزبي الذي عرفته مصر في الستينيات تحت مسمى (الاتحاد الاشتراكي العربي) وعلاماته على المستوى الواقعي المعيش - وقتذاك - (نموذج للرأسمالية " الوطنية " - نموذج للمثقفين - نموذج للفلاحين - نموذج للعمال) وعلامات المشهد قي المسرحية (تاجر - واعظ - فلاح) و(حرفيين حثالة الطبقة العاملة)

وتعبير الضحك واللهو وتعبير البكاء والندم علامتان متناقضتان واجتماعهما معاً يكشف عن زيف الإطار .. فعلى مستوى الواقع السياسي الذي جمع بين الغرماء يشكل نوعاً من التلفيق السياسي .. وعلى المستوى الإطاري الدرامي الفني الذي يجمع بين نماذج إنسانية تعيش مأساة . وهو ما يكشف عن الندم ؛ وهو عاطفة نبيلة ، ونماذج لا إنسانية تتلهى بمأساة غيرها وتتندر على مصائبها ؛ وذلك سلوك قبيح ولا إنساني . والجمع بين معنيين أحدهما نبيل والثاني قبيح يكشف عن المعنى الكلي الذي أراد المؤلف صلاح عبد الصبور الكشف عنه . وهو رفضه للجمع النخبوي التعسفي والنماذجي لعينات من طبقات يستحيل جمعها على هدف واحد ، لاختلاف مصالحها وثقافاتها اختلافاً طبقياً والمؤلف في رفضه ذلك التجمع وهدفه المعلن - على مستوى واقع الستينيات السياسي المعيش - إنما يرفض ذلك التجمع التلفيقي سواء عن إدراك أو عن استشفاف غير مدرك منه للفكرة السياسية التي حاولت صنع اتحاد شكلي بين عينات طبقية مصرية يستحيل توحدها في إطار حزبي واحد ، ولا يمكن أن يصدق عليها وصف (تحالف) لأن التحالف مرحلة في العمل السياسي بين أحزاب لكل منها استقلالها على أساس برنامج تمت مناقشته ونقده ثم إقراره من أطراف الأحزاب المتحالفة . وهذا غير قائم في حالة التنظيم السياسي المصري في الستينيات ، وغير قائم

في صورته الدرامية المستلهمة أو المنعكسة على نص (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور .

على أن الذي يهم المخرج هنا كما يهم الناقد ما وراء تلك المرجعية الثقافية أو المعرفة الاجتماعية والسياسية النقدية هو كيف يجسد حياة المشهد المسرحي مسلحاً بها أو كاشفاً عن دلالاتها تلك .

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد صنع لنفسه وللمتلقي المتمرس بالسياسة دلالة تعويضية عن إرغام النظام الحاكم على قبول المجتمع لذلك الاتحاد الزائف للطبقات في مصر - بدافع من حسه الطبقي أو من وعيه - فإن المخرج حسن عبد السلام لم تلفته تلك الدلالات. وهذا لا يقلل من قيمة إبداعه ، وإنما كان - لو أدرك تلك الدلالات - سيضيف إلى إبداعه أعماقاً فكرية ودلالية شديدة التميز .. وهنا تصح مقولة هبنر " الحياة التي يبعثها المخرج في المسرحية محملة بسماته الشخصية وعصبه النفسي المحتوم الذي لا مفر منه "(١٢).

وعودة إلى بناء الدلالات غير اللغوية في هذا المشهد الافتتاحي وقد وقفنا من قبل عند الخطوط العريضة للتكوينين الرئيسيين فيه حيث اعتمد المخرج حسن عبد السلام على ثلاثة أشكال مثلثية متنوعة ، التزمها طوال المشهد ، ربما لأن شكل المثلث هو الأنسب في تحريك المجموعات على المسرح لإمكانات التنويع فيه ما بين تساوي الأضلاع أو حدتها أو انفراجها إلى جانب تجسيد حالات التعارض ، إلى جانب ما يوحي به من المواجهة المرهصة التي تشي دوماً بقرب وقوع المواجهة الصدامية . والمخرج فطن إلى تلك الخصائص في الأشكال المثلثية من ناحية ومناسبتها من ناحية ثانية لرسوبيات التحريض أو بقاياه من خطاب الحلاج الماضي عن العدالة الاجتماعية ومناسبتها من ناحية ثالثة لحالة الاستفزاز الطارئة والدخيلة التي اقتحم بها ثلاثي الأغنياء هذا اللحظة تعريتهم الجماعية لضمائرهم . تلك كانت الخطوط العريضة لتجسيد ذلك المشهد بإخراج حسن عبد السلام تجسيداً صوتياً وحركياً . وهذا لا يخرج قياساً على علم العلامات - حسب بيرس -

وإن لم يكن ذلك معلوماً للمخرج – فقد جسد المشهد شيئاً معيناً هو رفض ثلاثي الملاك بمستوياتهم الطبقية لإشغال الساحة الممتدة أمام الخمارة (بيت لهوهم العام) بمنظر يعكر صفوهم ويبدد نشوتهم ولهوهم ، وإلاّ فقد بددوا المال سدى . إنهم لا يعارضون فكرة الصلب كعقاب اجتماعي أو كقتل ، ولكنهم يعارضون تنفيذ ذلك أمام مكان لهوهم ومتعتهم ومجونهم.

وإذا كان هذا المعنى هو الذي قصده " بيرس " في الشق الأول من تعريفه للعلامة حيث قال : " هي عبارة عن شيء يعوض شيئاً معيناً بالنسبة لشخص معين، فإن الشق الثاني من تعريفه حيث يقول : "أي أنه يخلق في ذهن الشخص دليلاً معادلاً أو دليلاً مؤولاً للدليل الأول ، ويعوض هذا الدليل شيئاً معيناً هو موضوع الدليل " يتحقق بكشف أبعاد تلك الشخصيات (التاجر والواعظ والفلاح) على نحو ما فعلنا وذلك بالإضافة إلى كشف الشيء الثاني المعين والشخص المعين في المشهد نفسه .. حيث رفض الحرفيين الفقراء لصلب الرجل الذي عمل بصدق على حث الخليفة أو النظام الحاكم على إنصاف الفقراء العاملين الكادحين وكانت علامة رفضهم هي قعودهم الباكي النادم على رعونتهم وجهلهم الطبقي المطبق بتسليمهم منقذهم إلى جلاده وجلادهم بالشهادة ضده زوراً نظير رشوة صغيرة حقيرة .

العلامة الحركية السكونية في المشهد :

إن إحالة الثلاثي اللاهي العلاماتية لبعضهم بعضاً دليل محاورة فيها مقاربة مع محاورة لاعبي كرة القدم ؛ فالحوار يجري بين الثالوث كتداول ثلاث لاعبين من فريق للكرة بأقدامهم فالأسلوب نفسه بينهم يشكل علامة أسلوبية دالة على المحاور بين اللاعبين ؛ فهم في الواقع يتلاعبون بالألفاظ، ويتداولون الكلام بالتساوي تقريباً ؛ فكل منهم يدفع بالعبارة إلى زميله ليدفع بها إلى الثالث ، لتعود إلى الأول .. وهكذا دواليك .

" الفلاح : هل تعرف لم قتلوه ؟

أو من قتله ؟

التاجر : هل أعرف علم الغيب ؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح : هل تعرف يا مولانا ؟

الواعظ : لا .. فلنسأل أحد المارة

التاجر : نعم ، فقد يكون أمره حكاية طريفة

أقصها لزوجتي حين أعود في المساء

فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء

الفلاح : أما أنا ، فأنا فضولي بطبعي

كأني قعيدة بلهاء

وكلما نويت أن أكفّ عن فضولي

يغلبني طبعي على تطبعي

الواعظ : وحبذا لو كانت في حكايته

موعظة وعبرة .

فإن ذهني مجدب عن ابتكار قصة ملائمة

تشد لهفة الجمهور

أجعلها في الجمعة القادمة

موعظتي في مسجد المنصور"[١٣]

ودلالة هذه الحوارية بين ثالوث اللاعبين العابثين بتقاذف العبارات هي في (مصائب قوم عند قوم فوائد) وهي الحكمة التي ضمّنها المتنبي في بيت من شعره " مصائب قوم عند قوم فوائد " " تأتي الرياح بما لا تشتي السفن"

فكل لاعب من ذلك الثلاثي الطبقي اللاهي وجد في هذا المشهد - الذي اصطدموا به اصطداماً تعسفياً - أنه سوف يفيد منه ، إذ ستحل له مشكلة خاصة ، فالفلاح رأي في مصيبة هؤلاء ما يرضي فضوله ، والتاجر وجد فيها حكاية يقصها على زوجته في الفراش أي على مائدة العشاء - ربما ليصدها عن الطعام بوصف منظر رجل مصلوب فكلاهما " سادي " إذن!!

والواعظ وجد فيها ما يصلح لأن يكون موعظته القادمة في صلاة الجمعة القادمة !

إن الشخصيات الثلاث هي علامات تكشف عن زيف هذه الطبقة الرأسمالية بكل مستوياتها وتوابعها من البرجوازية الريفية الصغرى ودلالة سلوكها تكشفها بنفسها ، فهي دلالة على انتهازيتها وانتفاعها من كل شيء ، وفي أي موضع تجد نفسها فيه حتى ولو كان على غير رغبة منها .

كذلك يكشف سلوكها وصورتها على النحو الذي صورها عليه صلاح عبد الصبور عن دلالة نقدية هو سخريته منها ودعوتنا إلى السخرية منها وليس هذا فحسب ؛ ولكن الحذر منها ، وتلك دلالة تعليمية ، لأنها تشكل تيار وعي ، يحض المتلقي على تعديل سلوكه مع أمثال هؤلاء . وتلك علامة تعويضية للمتلقي عما شاهده أو تلقاه من فلسفة الفكر السياسي لمرحلة الستينيات فالواعظ فاسد فاسق. وهو أمام جامع المنصور ، وتلك دلالة فساد رجل الدين ، فساد المثقف البرجوازي المثقف الرسمي مثقف السلطتين : الدينية والرسمية الديوانية .

العلامة التعويضية في خطاب الحرفيين : يشعر الحرفيون بالندم الشديد والحزن العميق على موقفهم المخزي ضد (الحلاج) وهم يعوضون ذلك الندم وذلك الحزن بالاعتراف بالذنب وعمّا اقترفوه في حق الحلاج :

" **الواعظ :** فلنسأل هذا الجمع

يا قوم (يتقدمون نحوه خطوة في حركات بليدة)

من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتلة .

الواعظ : لكنكموا فقراء مثله .

المجموعة : هذا يبدو من هيئتنا "

الواعظ هو المثقف (بكسر القاف) وطليعة الطبقة الرأسمالية العليا والبرجوازية الصغيرة ، وطبقة العمال (الحرفيين) فهو هنا علامة تعويضية ترمز إلى الدور التثقيفي المرشد للطبقات الأخرى . علامة تتصدى لهؤلاء الحرفيين وتخاطبهم دون خوف من صدّه ، لأنه مثقّف النخبة الحاكمة، بمعنى أنه في خدمة مصالحها وما دوره الإرشادي للطبقات دون الطبقة العليا إلاّ دوراً تمهيدياً لتبعية تلك الطبقات للطبقة العليا التي نصبتها لتسوس أمورها ومصالحها في خطورة الاستكانة . بصفته مثقف العقيدة الدينية وداعيتها . وتلك هي دلالة تصديه بالخطاب التساؤلي للفقراء دون غيره ؛ فالتاجر والفلاح يقفان خلفه يحتمون به . هو يكشف لهم جلية الأمر ، ويخطط لهم ولصالحهم .

ولأن الوعظ والفلاحة والتجارة وظائف حياتية منها الرسمي ومنها المدني ، فإن لكل من أصحابها أو ممثليها (علاماتها) زيّاً هو بمثابة علامة بصرية يدل كل منها على تلك العلامة ، فالعلامة إذن تعبير ثنائي المبنى ، يعوض ثانيهما عن أولهما ، الأول (دال) والثاني (مدلول) وبمعنى أكثر إيضاحاً :

التعبير المحسوس : السمعي والمرئي (الشخصية – كلامها – زيها – حركتها الجسمية)

التعبير غير المحسوس : وهو (المعنى الضمني) : (الصورة الذهنية الناتجة عن التعبير المحسوس)

كما يقول بنفنست " فالعلامة تربط . وبمراجعتنا للصورة المسرحية السابقة نرى كلام كل شخصية من شخصيات تلك الحوارية هو علامة وزي كل منها علامة وحركة كل منها علامة وهي علامات ترتبط جميعها وتتضافر من أجل تعيين دلالة موقفها في الحدث الدرامي . فالفقراء من علامات فقرهم ليس قولهم المعترف بذلك ولكن أزياءهم تدل على فقرهم وحركتهم المستكينة ومشاعر ندمهم والتكوين الذي شكلهم المخرج وفقه كلها

علامات يمسك كل منها بتلابيب العلامات الأخرى لتعطينا مجتمعة دلالة الفقر . وهذا ما يشير إليه قولهم رداً على سؤال الواعظ :

" **الواعظ :** لكنكموا فقراء مثله

المجموعة : هذا يبدو من هيئتنا "

وبدون ترابط تلك العلامات مع بعضها البعض لا يكون هناك تحديد أو إنتاج لدلالة شاملة لا للشخصية ولا للحدث المسرحي وفي ذلك يصلح قول مارتن إسلن : " الشكل المكتوب من نص مسرحي ما لا يتضمن تحديداً واضحاً لمعناه الحقيقي "

وهكذا فإن الممثل ينتج الممثل من خلال دوره قراءة فردية للشخصية التي يؤديها . وهي قراءة - وإن كانت فردية - إلاّ أنها تصبح بدورها نصاً جديداً مفتوحاً لمعنى العرض المسرحي . ولأن إنتاج العرض المسرحي يتحقق عن طريق الحوار والمناظر والإيماءات والأزياء وأساليب التنكر والتلوين الصوتي والحركي للمواقف المسرحية . فكلها علامات تخلق معنى العرض المسرحي . غير أن خيال المتفرج وثقافته تولدان الأثر النهائي والمعنى الخير - على الأقل بالنسبة لهذا المتفرج أو ذاك - لن المتفرجين متباينو الثقافات والخيال والأحوال والطباع والأمزجة ؛ لذلك فإن الأثر الدرامي والمعنى الأخير هو كذلك بالنسبة لكل متفرج بمعنى أن كل متفرج ينتج المعنى النهائي للعرض على طريقته ، لذلك يختلف المعنى النهائي للعرض من متفرج إلى متفرج آخر . وهذا هو نفسه ما يعبر عنه (جاك دريدا) بقراءة إساءة النص .

وفي ذلك يقول (إليوت إيزنر Eisner . E 1985) " إن المعنى والمعرفة هما تركيبان بشريان ، وإن الإنسان هو الباني لتجربته ، وإن أشكال المعاني التي يستطيع الإنسان إبداعها تتأثر جداً بالأشكال الحضارية التي يتعلم استعمالها. "(١٥)

وعلى ذلك يمكن القول إن تعبير كل شخصية في الحدث المسرحي للحلاج شأنه شأن كل شخصية مسرحية هو تعبير ثنائي في مبناه الدرامي

(تعبير محسوس) و(تعبير غير محسوس) يؤدي الأول وهو ظاهر (كلاماً وحركة وزيّاً ومؤثراً دراميا) (مدلول) إلى تفعيل ذهن المتفرج لينتج التعبير الثاني (الدلالة)

وهذا ينطبق على كل لون من ألوان التعبير الأدبي والفني . ففي شعر إيليا أبي ماضي حيث يقول :

" قال السماء كئيبة وتجهما قلت ابتسم تجد الفضا متبسماً "

إذ يتضمن قوله لمن يسمع أو يقرأ وصفه للسماء تعبيرين :

* **التعبير المحسوس** : تعبير صوتي – تعبير مرئي (دال)

ينتج عنه تعبير غير محسوس (ضمني) : (دلالة)

التعبير غير المحسوس : أ) في الشطر الأول من البيت دلالة على التشاؤم

ب) في الشطر الثاني من البيت دلالة على التفاؤل

(دعوة للتفاؤل)

وكلا الدلالتين فعلين بشريين إراديين ؛ فمن ينظر إلى الكون بكدر وتجهم لا ينال سوى الكآبة والكدر . ومن ينظر إلى الكون ببشر وسرور يكون سعيداً . وهذا هو المعنى الضمني الذي نتج عن المعنى الأول .

ويمكن إعطاء مثلين شعريين آخرين أحدهما لأبي فراس الحمداني والثاني للمعري .

يقول أبو فراس : " إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر "

معاناة الظمأ وعدم هطول أمطار

التعبير المحسوس (الدال) : تعبير صوتي وتعبير مرئي

التعبير غير المحسوس (الدلالة المتضمنة) : إيثار النفس على الكون كله (أنا وبعدي الطوفان) فهو في عطشه المميت له هو موت للحياة كلها غير أن ذلك ممتنع لامتناع تحقق الشرط الأول وهو العطش لذلك يمتنع جواب ذلك الشرط وهو : موت الكائنات جميعها . غير أن التعبيرين كليهما هنا متضمن في الذهن لأن الموت ظمأ وعدم هطول المطر مجرد فرض

أما المعري فيقول :

" فلا نزلت عليّ ولا بأرضي   سحائب ليس تنتظم البلاد "

التعبير المحسوس (الدال) :

صوتياً : الهطول المشروع للمطر وامتناعه

مرئياً : السحب في رقعة ما من الفضاء الجوي من موطنه .

التعبير غير المحسوس (الدلالة الضمنية) : إيثاره للناس على نفسه فمصيره مرتبط بمصير الناس جميعاً .

ولقد استطردنا في التمثيل لكلا التعبيرين لنكشف عن واحدة من أهم وظائف التفسير باعتبار المخرج المسرحي – من جهة نظري هو المخرج المفسر للنص في أقل القليل من عملية التصدي لإخراج نص مسرحي.

دور الإحالات المعرفية في فن المخرج المفسر :

إنه لمن أهم المميزات التي يتوجب على المخرج أن يقوم بها في تفسيره للنص حتى يجسد رؤيته في صورة مسرحية ذات دلالة مضافة إلى المعنى الذي أراده مؤلف النص المسرحي مشروع إبداع المخرج يتمثل في قدرته على الإحالات المعرفية لعلامات النص المسرحي سواء أكانت إحالة معرفية اجتماعية أو إحالة معرفية تراثية كشفاً عن تناقضات في العادات والتقاليد في حالة إخراجه لمسرحية ملحمية أو كشفاً عن الدوافع أو البواعث الذاتية للفعل في إخراجه لمسرحية درامية تعبيرية أو كشفاً عن العلاقات الاجتماعية ومظاهر تفاعلاتها الجزئية اليومية في إخراجه لمسرحية طبيعية أو كشفاً عن العلاقات الاجتماعية المثلي المفترض تمثل الشخصيات بها في إخراجه لمسرحية واقعية أو كشفاً عن جوهر الحياة الإنسانية من خلال ركب مسيرتها الحياتية الكونية النمطية وخطوطها المجردة في إخراجه لمسرحية رمزية أو عبثية ، أو تكعيبية أو كشفاً عن حقيقة سرمدية لا تكتشف إلاّ عن طريق اللاوعي في إخراجه لمسرحية سيريالية .

الإحالة المعرفية ودورها في مراحل إبداع المخرج لمسرحية ملحمية :

المخرج الذي يتصدى لإخراج مسرحية ملحمية مثل (منين أجيب ناس) لنجيب سرور.[١٦]

عندما يغني الكورس مقطعاً من أغنية لسيد درويش :

" مليحة قوي القلل القناوي   رخيصة قوي القلل القناوي

قرب حدانا خدلك قلتين"

" خسارة قرشك وحياة ولادك   **على اللي ما هوش من طين بلادك"**

فإن الراوي يرد على مجموعة الكورس بمقطع غنائي منافض لدعوة الكورس إلى التمسك بالأدوات المتخلفة في عصر التكنولوجيا:

" الراوي : يا قلة الذل أنا نلوي   ما اشرب ولو في القلة عسل"

لكن هل جسد المخرج الشاب (مراد منير) في إخراجه لهذه المسرحية التي أنتجها المسرح المتجول بوزارة الثقافة تجسيداً يكشف عن تفكيك الراوي لدعوة الكورس ؟هل جسد إخراجه لتلك الصورة الدرامية الغنائية روح الجدل التاريخي عرض الموقف وعرض نقيضه في صورة واحدة ؟! لا . لم يستطع تجسيد ذلك وربما لم يفطن إلى ذلك التناقض ، وإلاّ لكان قد جسد في الصورة المسرحية لعرضه ذاك . لماذا ؟ لأنه لم يلتفت وربما لم يكن يعرف أهمية العلامة في عمل المخرج المسرحي قبل عمل الناقد الحداثي وما بعد الحداثي (التفكيكي) باعتبار أن المخرج الواعي والناجح هو ناقد قبل أن يكون مخرجاً مفسراً أو مخرجاً (مؤلفاً للعرض) فلو كان (مراد) قد لاحظ دلالة العلامة الأولى في الأغنية التراثية والمعارضة النقيضة لها في العلامة الثانية (مداخلة الراوي) لتمكن من تجسيد هذه الصورة المسرحية الناقضة للأغنية الشعبية على النحو الذي تأسست عليه أبنتها ودلالتها . فماذا في العلامتين إلى ما تدلاننا ؟

العلامة الأولى في الأغنية الشعبية : تحض على الاقتصار على الصناعة المحلية (في عشرينيات القرن الماضي) في إطار تشجيعها، تحقيقاً

للشعار الذي رفعه الاقتصادي المصري الوطني (طلعت حرب) مهما كانت قيمة تلك المنتجات الأجنبية التي تكتسح الأسواق المصرية وقتذاك.

العلامة الثانية في الأغنية الشعبية نفسها: هي علامة ما بعد حداثية لأنها ترفض ذلك الشعار . وهي تفكك العلامة الأولى وتناقض دلالتها . لأن المنتج لا يجب أن يكون متخلفاً ، حتى ولو كان منتجاً وطنياً . ففي 'إطار حالات التحديث في المجتمع (مخترعات وتكنولوجيا حديثة) تحقق راحة أكثر وأمناً أكثر وذوقاً أرقى وخدمة أسرع وأسهل ومجتمعاً مدنياً لا محل فيه من الإعراب لمنتجات دون ذلك بكثير . منتجات بدائية في القرن العشرين !! لذلك يجب أن تتواكب التوجهات السلوكية والفكرية والذوقية مع ذلك التحديث الاجتماعي المعاصر ، وأن تكون للمجتمع حساسية جديدة لذلك كانت العلامة الثانية في الأغنية الشعبية دعوة إلى الجودة في الإنتاج ومواكبة ما ننتج في ظل مجتمع السبعينيات التي كتبت المسرحية انعكاساً له وانعكاساً لطبيعة العصر عصر التكنولوجيا والسماوات المفتوحة والإنتاج المصري المتلاحق في ظل الأسواق المتعدية للحدود الجغرافية والسكانية. ودعوة للتفاعل مع المنجزات العلمية والتكنولوجية العالمية .

لقد اكتفى المخرج الشاب بتجسيد هذه الصورة الغنائية التفكيكية بمجموعة من الفتيات الرشيقات في أزياء بنت البلد المصرية تتراقصن جنباً إلى جنب مع شباب ممشوق القوام ، بالغ الحيوية في أزياء ابن البلد المصري وبيد كل شاب (قلة) يتراقص بها خلال جملة حركية نمطية متكررة ثم يلقي بها بين يدي إحدى الفتيات لتؤدي جملة حركية تعتز فيها بامتلاكها للقلة. وتنتهي المسألة عند هذا الحد – التعبير عن الفرجة بحيازة القلة – وهذه دلالة الدعوة للاقتصار على المنتج الوطني حتى وإن كان مجرد قلة وتفضيلها على أي منتج أجنبي حتى ولو كان متقدماً وهنا تختل المعادلة في الصورة المسرحية ، لأن المخرج اكتفى بتجسيد العلامة الأولى وأهمل العلامة الثانية. وقد كان من السهل التعبير عنها بجملة حركية راقصة أو أكثر ، حتى يجسد

حالة الجدل المادي التاريخي فيجسد فكرة التغيير بوصفه الأصل في استمرار الحياة .

مثال ثان لدور الإحالة المعرفية التراثية في عمل المخرج :

في بداية مسرحية (منين أجيب ناس) أيضاً وفي أثناء غناء البنات لأغنية الافتتاح :

" البحر بيضحك ليه وناا نازله أدلع
أملا القلل "

يتبنى المؤلف الموقف الحداثي التفكيكي الذي يكشف عن تناقض في الأغنية التراثية إذ تتداخل مع هذه الصورة علامة غنائية على لسان الراوي أيضاً تناقض العلامة الأولى :

" البحر غضبان ما بيضحكش أصل الحكاية ماتضحكش "

لكن المخرج مراد منير حين يجسدها يكتفي بفتيات راقصات ومعبرات في حركة ذات جملة أو جملتين حركيتين (بالبلاليص) عن فرحتهن لأن البحر (النيل) يضحك (ضحكاً فلكلورياً) عندما ينزلن إليه وكأن البحر له عينان يكشف بهما ما تحت أذيال أثوابهن مما تخفيه الثياب وتستره . لكن الدلالة النقيضة وهي (غضب البحر) تغيب عن الجمل الحركية للفلاحات الراقصات (بالبلاليص)

إذا كانت صورة الفتيات في فرحتهن وهن يتراقصن بالبلاليص وفرحة البحر التي تكشف عنها العلامات الكلامية في غنائهن بمشاهدته لهن أو كشفه للمستور، فإن صورة أخرى تحملها العلامة الكلامية التي يناقض بها الراوي الصورة السابقة. ولكي يعمق المؤلف وجه التناقض في الصورة توكيداً لدلالة التعارض ، تكتشف الفلاحات جثة بلا رأس تطفو أمامهن على مياه الشاطئ أي أن علامة غير كلامية (مرئية) جديدة أكثر تعميقاً للدلالة النقيضة للعلامة الأولى تظهر لهن، فتتأكد دلالة غضب البحر (النيل) لتنفي ضحكه الذي وضعه الذهن الفلكلوري المصري لغة كلامية واصفة للغة مرئية غير منطوقة بألسنة الفلاحات في استهلالهن الاستعراضي :

" الحقوا يا بنات .. قتيل
فيه قتيل مقطوعة راسه "

إن العلامة هنا تتبدل من كونها جماعية (في غناء الفتيات الفرح) إلى علامة فردية (في تعليق الراوي الناقض للدلالة الأولى) ثم تتبدل مرة ثانية إلى علامة فردية في تعليق فتاة منهن وفتاة ثانية على العلامة المرئية المباغتة (مشاهدة جثة بلا رأس تطفو على سطح الماء بقرب الشاطئ)

وهي تظل علامة فردية حتى في صراخ إحداهن الذي يجتذب خفراء القرية وعمدتها تباعا . ذلك أن الفرح الشعبي في الريف وفي الأحياء الشعبية يتخذ مظهرا جماعيا في حين يتخذ الخطر أو الفزع المنحى الفردي - غالبا - وإذ تعود العلامة إلى مظهرها الجماعي بهرولة العمدة وخفره فهي لا تعدو أن تكون مجرد علامة فردية من حيث مضمونها لأن هذا الجمع يأتمر بأمر قائدها (العمدة) فعندما يحضر عمدة القرية وخلفه الخفر يأمرهم بدفع الجثة مع التيار ليبتعد عن حدود القرية .. وهذه العلامة تحيل المتلقي إلى عادة إخلاء المسؤولية (الطناش) التي تسيطر على عقلية المسؤولين الريفيين وربما المدنيين أيضا. وهي بذلك تكشف عن تناقض المجتمع على المستوى الرسمي (البيروقراطي).

إذن فكل العلامات التي جاءت بعد نقض الراوي لدلالة (ضحك البحر) كلها علامات تدحض صحة العلامة الأولى . وهكذا تتجمع العلامات لتأكيد دلالة ما قصد المبدع التعبير عنها من خلال الصورة المسرحية .

وإذا كانت العلامة الحركية المحمولة سردا وصفيا مختصرا على لسان العمدة وخفره دلالة على ذعر المسؤول عن تحمل تبعات المسؤولية التي اختصه المجتمع بحملها ؛ فإن هذه العلامة (الصورة) تمد المخرج النابه ذا الخيال الخصب والثقافة الفنية بأن يوظف عناصر غير مسرحية في تجسيدها عن طريق تصوير سينمائي للجثة بلا رأس طافية على سطح الماء والخفر يدافعونها بأفرع الشجر لتسبح بعيدا مع التيار عن حدود قريتهم تجنبا لتحقيق الشرطة والنيابة وتحمل عبء ذلك ومسؤولية البحث عن سر قتلها

وإلقائها في النيل . وهو أمر كان يمكن لو حدث أن يثري الصورة المسرحية ويعمقها ويحيط الفرجة بفرجة أكثر تنويعاً وإمتاعاً وجمالية .

المخرج والإحالة المعرفية التراثية وفهم العلامة الأسطورية:

إن الإحالة المعرفية التراثية تحيل العلامة (الصورة) في مشهد مدافعة الخفر للجثة بدون الرأس إلى الحدوتة الشعبية المعروفة (حسن ونعيمة) التي هي إحالة تراثية بدورها إلى الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزوريس) فهي إذن علامة رمزية وهي علامة تراثية إذ تحيل إلى الأسطورة . والرمز فيها يتمثل في ظهور الجثة بدون رأس أي بدون فكر أو عقل . .. والإحالة التراثية هنا تتصل بالإحالة التراثية بعد ذلك عند تقدم سير الأحداث في بحث " نعيمة " الشخصية المحورية في المسرحية عن جثة "حسن " وعن رأسه بعد ذلك حيث تصبح العلامة علامة نماذجية إذ هي نموذج لبحث إيزيس في تراثنا الأسطوري الفرعوني عن أشلاء زوجها أوزوريس وتحيلنا أيضاً إحالة اجتماعية على المستوى الحداثي إلى فقدان الدولة لرأسها المدبر ، فلا تفكير ولا تخطيط مما يترتب عليه طفو البلد كما تطفو (رمة) في النيل

لاشك في أن إدراك المخرج لتلك الإحالات المعرفية التراثية والحداثية كان يمكن أن يثري الصورة المسرحية وتنوع عناصرها وجمالياتها. لكن من الواضح أن المخرج الشاب لم يدرك ذلك ، كما لم ير في الخطبة الدرامية الممهدة للحدث المسرحي ضرورة يفيد بها في عرضه للنص إذ حذفها من العرض على الرغم من أنها مقتطفات من مصادر مختلفة تبدأ من كتاب الموتى ، مروراً بالنصوص الدينية الوثنية والوحدانية وشعر المتنبي والمعري ومأثورات الحكماء والساسة ليدلل بها على عدم التفات الناس إليها ، لأنه لا وجود للناس .

الفصل الثالث

المخرج و القراءة التفكيكية
للنص المسرحي (٣)

سمير العصفوري

ولعلنا إذا توقفنا عند قراءة المخرج سمير العصفوري التفكيكية لنص (الست هدى) للشاعر أحمد شوقي عند إخراجه له بإنتاج المسـرح القومـي المصري , لعلنا نقف وقفة تفصيلية على أسلوب القراءة التفكيكية فـي فكـر سمير العصفوري التجريبي .

ملامح التجريب في إبداع مخرجي الجيل الثالث

سمير العصفوري و التجريب في المسرح الشعري

يعد سمير العصفوري أخر المجربين من مخرجي الجيل الثالث فـي المسرح المصري و ربما لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنه بمثابة حلقة الاتصـال ما بين مخرجي الجيل الثالث و مخرجي الجيل الرابع في المسرح المصـري وربما مخرجي الجيل الثاني في المسرح العربي أيضا. و هو لم يكتسب تلـك الصفة من كونه عاش حياته الوظيفية مديراً لمسرح الطليعة بالقاهرة – ذلـك المسرح الذي يحتضن التجارب المسرحية الطليعية برؤى المخرجين الشـبان المجربين – و لكن بعض الرؤى التجريبية التي وضعها العصفـوري فـي بعض العروض المسرحية التي أخرجها لفرقة مسرح الطليعة ومنها (العسـل عسل و البصل بصل) عن مجموعة أشعار في النقد الاجتمـاعي و النقـد السياسي , من إبداع بيرم التونسي و(المغنية الصلعاء لم تعد صلعاء) و هـي رؤية مسرحية عن نص ليوجين يونسكو و(الملك معروف) لشـوقي عبـد الحكيم و هي مسرحية شعبية تنتقد الفكر الفلسفي و السياسي القـائم علـى فكرة الاشتراكية الطوباوية و قد حولها سمير العصفوري إلي عرض بعنوان _ مولد الملك معروف) حيث تمتد سينوجرافيا العرض خارج دار عـرض مسرح الطليعة بالعتبة (في حديقـة المسـرح) حيـث الباعـة الجـائلين والمشعوذين و المتسكعين و الدراويش والناشلين وفتيات الليـل والميـادين والشوارع . إذ يعايش المتفرجون هذه الحياة المنفلتة قبل أن يسمح له بدخول قاعة العرض للفرجة علي أحداث المسرحية التي تـأسس عليها النـص. ولا شك أن العصفوري أراد توكيد طبيعة المجتمع الذي يحكمه الملك معـروف , ذلك يعطي ولا يبخل , يعطي لشعبه كل شيء و الشعب منفلت بلا عمل وبلا

طاقة إنتاجية , شعب خامل وغير منتج بل هو غير محب للعمل . ولأن ما عند الملك المحب لشعبه سوف ينضب لعدم وجود ضخ إنتاجي سلعي قادر علي الوفاء بحاجات الناس , لذلك يتحول الملك من مالك قادر علي العطاء والعدالة في العطاء إلي سائل مثله مثل كل أفراد شعبه. لأم المعادلة مختلة حيث التوزيع العادل علي المجتمع وفاء لحاجاتهم دون وجود الطرف الأول من المعادلة و هو الكفاية الإنتاجية . فمثل هذا الفكر الطوباوي المثالي لا يقيم المجتمعات أو الدول .

ولقد وقفت متعمداً عند تلك التجربة في فن سمير العصفوري المسرحي لأنني كنت قد أخرجت ذلك النص نفسه في عام ١٩٦٦ م بمجموعة من هواة المسرح السكندري و كان لي فيه رؤية اعتبرها رؤية تجريبية إذ وضعت تصوري في إخراجي علي أساس أن الملك معروف يجلس علي يد مرفوعة بالسؤال أو الاستجداء , فالشعب كله يستجدي الملك والملك يوزع كل ما يملك علي الجميع في عدالة و عن حب لذلك جعلت المنظر مساحة خالية إلا من كرسي العرش الذي صممته علي شكل يد بشرية ممدودة إلي أعلي بالسؤال أو الاستجداء , و عندما يجلس الملك معروف علي العرش (الكف المفتوح إلي أعلي) تنثني الأصابع التي هي ظهر العرش نحو الجالس عليه و تحيط به كما لو كانت متهيئة للقبض عليه , و لا يغيب عن كل متصور أن تلك اليد يمكن أن تنقلب بالجالس عليها , كما أنها وسيلة لارتفاع من يجلس عليها.

ولقد ظننت و مازلت أظن أن تصوري الشبابي الهاوي لتلك المسرحية من حيث التجريب يعد – في نظري – أكثر تأكيداً لفكرة النص وإن نحا منحي تجريدياً يناسب الفكرة الفلسفية المجردة التي انبنى عليها النص , ولأنها كانت لوناً من ألوان التجريب في عرض مسرحي , فهي لم تكن بحال حالة من حالات ترجمة النص ولكنها حالة تفسير له , لكنه من جنس النص أو من نسيجه فكراً أو شكلاً أو أسلوباً أو تعبيراً.

وللعصفوري أيضاً عرض تجريبي أري أنه آخر عروضه التجريبية – حتى الآن – وهو العرض الذي تأسس التجريب فيه علي النص المسرحي الشعري (ست هدي) للشاعر أحمد شوقي , إذ عده العصفوري مجرد نقطة انطلاق و ليس محطة وصول , وذلك شأنه في كل النصوص التي تعرض لإخراجها , و معني ذلك أن للعصفوري مشروع مسرحي مصري , وهو كما يوضح الناقد حازم شحاته: " فمشروع العصفوري الرئيسي هو فعل مسرحي مصري , يأخذ من الفرجة الشعبية بقدر ويأخذ من العبث بقدر , وربما من برخت بقدر أيضاً , مازجاً كل ذلك في أسلوب مميز متطور مع الوقت والتجارب ليصنع لنا في النهاية خشبة مسرحية معاصرة هدفها الأول إمتاع جمهور معين , ذي ثقافة معينة , في زمن معين , فهو – أي العصفوري – لاعب مسرحي إن جازت التسمية , و مؤلف عرض إذا استخدمنا تعبير كرم مطاوع مع التوسع الشديد " .

ومعني ذلك أن مشروع العصفوري المسرحي قائم علي تفكيك النصوص التي يقوم بإخراجها للمسرح و هو ما يؤكده قول حازم شحاته:

" كان مشروع سمير العصفوري هو ضرب قدسية النصوص في المقام الأول. وهو بذلك يضرب عصفورين بحجر. الأول إزالة قناع القدسية عن الكلام المكتوب في ثقافة تقدس الكلام المكتوب , والثاني هو التحرر من سلطة المؤلف فنياً – و فكرياً أحياناً – في سبيل جمهور معاصر يتغير سريعاً تغيراً لا يليق مع الالتزام بتقنيات كتبت في زمن آخر , سابقاً "[١]

والعصفوري نفسه يؤكد ذلك إذ يقول : " النص هو النواة لعرض مسرحي ماحدش قال إن النواة دي احتقرها أو أهينها أو أرميها , لا .. النواة هي العمود الفقري للعرض المسرحي . "[٢]

و يقول أيضاً : " أنا كنت مسافر فرنسا ومعتقد إن مسرح العبث وهذا المسرح الغريب , مسرح إلغاء الدلالات و إلغاء المعني و إلغاء الشخصيات و إلغاء الزمان و إلغاء المكان و إلغاء الإلغاء ذاته هو المسرح المثالي لمخرج جديد , فرحت و أدركت أن المسرح الحقيقي في العالم هو

المسرح القديم الذي يمكن أن تعيد بناءه و تفكيكه و تركيبه , وتعيد بناءه من أول وجديد " [٣]

" المسرح فيه الآخر فبل ما يكون أنا "[٤]

التجريب في رؤية سمير العصفوري " للست هدي "

الست هدي بين المنظومة الأيقونية و المنظومة الحركية :-

ليس هناك شك في ارتباط المخرج سمير العصفوري بتيار الحداثة وما بعدها في رؤاه الإخراجية المتأخرة في مسيرة إبداعه المسرحي. ولأن النص المسرحي الحداثي يهدف إلي التعبير عن حيرة الذات و شكلها وسلبيتها , فإن التصدي لإخراج النص المسرحي وفق رؤية حداثية لا يخرج عن ذلك الهدف نفسه, حيث يعمد النص الحداثي وكذلك الرؤية الإخراجية الحداثية إلي إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع في مواجهتها لإشكالية تمثيل الواقع من ناحية , وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخري وهذا ما تأسست عليه رؤية سمير العصفوري في إخراج عرضه المسرحي الأخير للمسرح القومي (الست هدي) عن نص أحمد شوقي .

الوسائط الحداثية للرؤية الإخراجية و تقنياتها :-

يستعين العصفوري بأشكال التجريد " الأرجوحة " التي توظف لأغراض متعددة في خلفية المنظر كأن تصبح سريراً للعرش لكل من تتوجه الست هدي زوجاً لها .. لذلك يستعين بالخيال المكثف الذي يكون علي المتلقي التمتع به أيضاً حتى يتمكن من الوصول إلي تفسير دلالة الشكل أو التعبير .. كما يعمل علي تغيير فلسفة المكان و الزمان ليصبحا جزاءاً من التجربة الذاتية , فالأمكنة في المنظر المسرحي العام متداخلة بين " دكة " بدون مسند خلفي في منتصف الوسط من خشبة المسرح وهي أشبه بصندوق أبيض اللون مستطيل الشكل يراه الناظر إليه وكأنه قبر أو مدفن رخامي في عدم استخدامه للجلوس ويراه إذا ما جلس عليه أحدهم أريكة أو مصطبة , وإذا رقد أحدهم فوقه متخذاً تكويناً تشكيلياً جمالياً ظنه الناظر إليه قاعدة تمثال , وإذا اختفى ممثل خلفه صار تبة أو ساتراً قتالياً في عين الناظر وتوهمه..

فالكتلة واحدة والموضوع الذي تحتله هو نفس الموضوع و لكن توظيفها مع تغيير تكوينات المؤدي الحركية تحليه إلى أماكن متعددة و متباينة .

ولاشك أن طبيعة التكوين نفسه تغير الزمان في وهم المتلقي له بالنظر , لأن تكوين الممثل في نومه على هذا المسطح المستطيل يحيل إلى الليل زمناً للفعل والجلوس عليه جلسة الريفي تحيل خيال الناظر إليه إلى شخصية الجالس و بيئته وأصوله الريفية . . و الاكتفاء بوضع قدم الممثل على هذا المسطح المرتفع يعبر عن طبيعة مختلفة و شخصية مختلفة و بيئة مختلفة .

وقد وظف العصفوري تلك الكتلة كل تلك الوظائف لتعطينا دلائل مختلفة للمكان و للزمان وللشخصية و للبيئة.. وهذا ما قصدت إليه حين أشرت إلى دور رؤية العصفوري في تغيير فلسفة المكان والزمان , ناهيك عن وضعهما في إطار التجربة الذاتية للمخرج نفسه حيث يسقط رغبة كل زوج من الأزواج التسعة للست هدى في السيطرة على أموالها و ميراثها وكيف أنها تتخلص منهم واحداً وراء الآخر بالتطليق حيث العصمة في يدها أو بأمر إلهي بوفاته . . وفي جميع الحالات يسقط كل زوج خلف المسطح الرخامي المستطيل الشكل , كما لو كان قد دفن فيه , بما يرمز إلى تخلص الست هدى حالة اعتبارها رمزاً للوطن المعطاء من أزواجها المبتزين لميراثها حالة اعتبارهم رمزاً للحاكم على اختلاف هويته ومرجعيته وطريقته في محاولة السيطرة عليها و على كنوزها.

وهذا يتصل بالضرورة بعصرنا و بمجتمعنا الآتي المعيش . . من هنا يدخل المخرج المبدع تجربته المسرحية في تجربته وتجربة بيئته المعيشة مكاناً وزماناً يدخل المكان والزمان الدراميين .

وإذا كانت الحداثة تعمل على بتر التسلسل الزمني بتراً فجائياً دون تعليل ظاهر , فإن عرض الست هدى يقوم على خلخلة سير الأحداث سيراً تسلسلياً , إذ يقوم البناء الزمني.. على الإشراقات الداخلية و البقع المتناثرة أو المتقطعة عن طريق التدخل الغنائي المرتكز على أغنية (الليل لما خلى) أو

معارضتها الفنية بتوزيع الفنان علي سعد محمولاً على صوت الفنان عــذب الصوت وقويه (أحمد إبراهيم) غالباً – أو الشرطة الأدائية الجنائزية الإعلانية عن موت أحد الأزواج .

إن سمير العصفوري.. المخرج يبني الشخصية المسرحية بناء أدائيـاً هندسياً من خلال لغة الصوت متداخلة مع لغة الحركة و لغة الإيماءة و لغــة الإضاءة و لغة الموسيقى و الغناء في تنويع لا يخلو مـــن وحـدة مزاجيــة مشدودة إلى فكرة واحدة يتقنع العرض كله بجميع عناصره خلفها تقنعاً شـديد الإتقان و التأثير الممتع المقنع في آن واحد .

ويعتمد سمير العصفوري.. في عرض الست هدى كما اعتمد من قبل في عرض (العسل عسل والبصل بصل) على التشكيلات و التكوينات التـــي توهم الناظر إليها بأنه يرى فيما يرى النائم حلماً أو عالماً شبه أســـطوري , كذلك ترتكز أداءات ممثليه و عناصر عرضه المسرحي ارتكازاً واضحاً على المفارقة الصوتية و الحركية و التكثيف غير المخــل الــذي يقــترب بلغــة عروضه المسرحية من لغة الشعر . . لغة الإلماح و الإشارة . . و ذلك كلــه من عناصر الحداثة . . أرادها المبدع أو لم يردها خروجاً مقصوداً أو غــير مقصود عن الأساليب المألوفة في الربط وفي تكوين العلاقات .

إن العصفوري لاشك يدرك بروءاه الإخراجية أن تلك الوسائط الفنيــة التي أشرت إليها في إنتاجه عروضاً مسرحية هـــي وسـيلته إلــى تجـاوز الماضي.. فالوسائط التي يستخدمها في عروضه المسرحية التـــي أخرجــها مؤخراً لمسرح الدولة – خاصة – تعد في نظري لوناً من ألوان التوجه نحـو المستقبل لإعادة اكتشاف أسس الفكر والممارسة ارتكازا على أرضية تراثية.

لذلك يمكنني القول إن تجربة العصفوري الإخراجية على النحو الذي مهدت له في هذا الاستهلال تتميز بخاصية الوعي بضرورة تجاوز تفاســير الماضي ومفاهيمه, السعي الدائب نحو استمرار هذا التجاوز فـــي المســتقبل وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عملاً بالأسس الحقيقية والمتجددة التي تبطـــن الممارسات الإنسانية و تضفي الشرعية عليها , سواء في مجـــالات العلــوم

والفنون و الأخلاق أو في غيرها من المجالات الفكرية و العلمية , كما يمكنني القول كذلك إن سمير العصفوري مخرجاً مسرحياً قد سعى في عروضه الطليعية إلى التعبير عن حيرة الذات وشكها و سلبيتها و تداخل رؤاها و مكانها و زمانها تداخلاً يباعد بينها وبين تحقق هويتها على المستوى الذاتي و على المستوى الموضوعي .

تقنيات الإخراج في عرض (الست هدى) :

إن كل ما على المسرح أو في حلقة العرض لابد و أن تكون له دلالة درامية و شكل جمالي. تلك ركيزة أساسية تعلمناها على كل المستويات النظرية والعلمية.

فما هي دلالة دائرية استخدام أغنية (الليل لمل خلي) التي استخدمها المخرج كشرطة غنائية اعتراضية؟ و ما دلالة الجلوس على المصطبة واستعراض أشباح الأزواج في العرض و أساليب الإسقاط على الحاضر المعيش؟! ما قيمة الأرجوحتين في الخلفية و تداخل التصميم المنظري ليعطينا تكويناً تتداخل فيه عناصر المجتمع الصناعي مع المجتمع الريفي؟

لماذا لجأ سمير العصفوري إلى الجمع بين عناصر متفقة و عناصر مختلفة؟ إن الكتلة المستطيلة التي توظف مصطبة أو منصة لتمثال أو خطيب أو قبر لا تختلف عن درجات السلالم التي تقع خلفها لتؤدي إلى المستوى الأعلى الذي تقبع فوقه منصة على هيئة مصطبة علوية مختلفة و متنوعة. وما الفن سوى تجميع متآلف لعناصر متفرقة لا تجتمع أبدا إلاّ في تكوين فني أو صورة تعبيرية , لذلك ظهر الاتفاق في شكل من الأشكال و ظهر الاختلاف في توظيف هذه الأشكال وتوظيف أداء الممثلين والمغنيين والراقصين فيها .

لقد تزاحمت الرموز في المشهد المسرحي مع افتقاد العناصر المسرحية المتزاحمة في النص و في العرض , وذلك للتناغم بين المنظومة الأيقونية في العرض و هي تتمثل في (الكتل القابعة في أماكنه والتي حددها المصمم أو المخرج مجردة من الوظيفة مما يعطيها دلالة مجردة).

المنظومة الحركية في العرض :

تتمثل في (الحركة الوظيفية لاستخدام الكتلة المسطحة ليصبح) مصطبة عند جلوس شخص عليه و يصبح قاعدة تمثال عند وقوف آخر عليه في تكوين ثابت و تصبح قبراً أو كرسي حكم إذا جلس فوقها ممثل يضع تاجاً على رأسه و تصبح حركة تأرجحه و هو جالس عليها دلالة على لهوه وانصرافه عن الحكم , كما قد تصبح دلالة على اهتزاز حكمه و تبشيراً بسقوطه بعد تأرجح نظامه . من هنا تصبح المنظومة الحركية أو المنظومة اللفظية المفسرة لها علامة دالة على أن " هدى " هي مصر و أزواجها (المطربشون) هم حكام العهد الملكي و تصبح للعدد (تسعة) و هو عدد أزواج الست هدى دلالة تشير إلى حكام أسرة محمد على التسع الذين تواتروا على حكم مصر و أعملوا فيها الاستغلال والاستحواذ إذا ما تحولت العلامة الدالة إلى علامة مفسرة متوسط الخبرة المعرفية للتلقي الناقد له.

عرض الست هدى و إيحاءاته :

يثير عرض الست هدى عدداً من التساؤلات : كيف قدم لنا المخرج سمير العصفوري رؤيته وما هو أثر التعارضات غير الدالة على العرض ؟ هل و صلت بنا المنظومات الأساسية والدلالات الجزئية إلى المقولات النهائية أم لا؟

وما الهدف من وراء المزج بين أساليب الإخراج البريشتية و أساليب الإخراج التهويمية في العرض ؟

إن الست هدى في رؤية العصفوري هي الوطن و البيت هو الثروات المنهوبة و موت هدى موت الوطن و حياتها في الآخرة هو الموت على المستوى الواقعي و الحياة على المستوى التعبيري في داخلنا فالوطن هو لا وطن على المستوى الواقعي المعيش و مع ذلك فإن كل منا يحمل الوطن بداخله .

التعارضات الدلالية في عرض (الست هدى) :

إذا نظرنا إلى شخصية الست هدى بوصفها معادلا رمزياً للوطن ونظرنا إلى أزواجها كمعادل رمزي , نرى أزواجاً تسلب ثروات الست هدى مثلما تسلب ثروات الوطن و السالبون إنما غزاة أو مستعمرون في كلتا الصورتين حيث الأزواج يغزون حياتها و يستعمرون ممتلكاتها (مسكنها) والست هدى تتزوجهم وهي تعلم بطمعهم و توافق على الزواج منهم واحداً وراء الآخر.. وهنا يظهر التعارض بين الدلالات الجزئية في شخصية الست هدى و المقولة النهائية للعرض . . وهذا لا يفيد العمل .

أمثلة :

دلالة تأرجح المرأة و الرجل في خلفية المنظر (تأرجح العلاقة بين الجنسين)

دلالة صراع الرجل المسلم مع الرجل المسيحي .

بعض الدلالات التي تعكسها مكونات المنظر (الديكور) و هذه الدلالات الجزئية المتعددة والمختلفة والمتباينة الخواص لا تساعد المتلقي على خلق نسق محدد ينظمها ليكتمل المعنى عند المتلقي بما يقترب من أفق توقعاته .

وخلاصة القول – هنا – إن المنظومات الرئيسية للعرض والدلالات الجزئية لم تصل بنا إلى المقولات النهائية التي أرادها المخرج.

خلط الأساليب التغريبية بالأساليب التوهيمية :

إن خلط الأساليب منهج معلوم يستهدف تكامل العرض.. لكن هل أدى خلط المخرج للأساليب البريختية مع الأساليب الإيهامية إلى منهج التكامل في عرض (الست هدى)؟!

الأساليب التغريبية :

تهدف إلى تحديد نسق مكتمل المعني للعرض لأنها وسائل مسرح وجاهي الهدف و يتم ذلك بتحقيق العمل لأفق التوقعات عند المتلقي على اعتبار أن التلقي هنا مرتكز على الوعي والإدراك .

الأساليب التوهيمية :

لا تقصد الوصول إلى معنى محدد و إنما إلى شعور قريب من التوحد ولا يتحقق من خلالها أفق توقعات المتلقي.. ومزج المخرج للأسلوبين في عرض الست هدى شتت جهد التلقي بين محاولة تحديد نسق مكتمل للمعنى و عدم القدرة على تحديد ذلك أي يقترب من تحقيق أفق التوقعات عند المتلقي وهو في الوقت نفسه يبتعد عن تحقيق أفق التوقعات التي سارت بها دلالاته , جنبا إلى جنب مع ما يتوقع المتلقي أن يجده , أو يستدل في النهاية.

إن ذلك راجع – في نظري – إلى عدم تحديد المخرج لاتجاه حركة المعنى منذ البداية ,لذلك جاءت الدلالات الجزئية بعيدة عن المقولة الأساسية للعمل , الأمر الذي أوصلنا إلى القول : إن النص الذي كتبه أحمد شوقي مقحم على فكرة المخرج , أو العكس هو الصحيح وربما كان كلا الرأيين مجتمعين هو الصحيح .

مما يؤكد إدراك المخرج لهذا الخلط و القصد إليه , هو أنه ألقى مقولاته على لسان الراوي في نهاية العرض بشكل مباشر .

إن سمير العصفوري هو ذلك المخرج صاحب الرؤية في عروضه المسرحية و مع ذلك فإن القياس لا يكتمل بوجود الرؤية فحسب , ولكن اكتماله يتحقق من خلال توظيف العناصر الفنية من أجل توصيل تلك الرؤية الفنية التي وضعها مخرج العرض المسرحي , إذ أن كثيراً من الرؤى الفنية تضيع وسط سوء استخدام العناصر الفنية التي تجسدها , أو عدم وفائها بالحاجة إلى تحقيق بالحاجة إلى تحقيق تلك الرؤية أو ذلك التصور .

عرض الست هدى و تعدد القراءات :

وإذا كان العمل الفني في إحدى تعريفاته هو الذي يسمح بمجموعة مع القراءات على مدى العصور , و داخل أطر مرجعية مختلفة , فإن عرض (الست هدى) للمخرج سمير العصفوري . . من إنتاج المسرح القومي ينطبق عليه هذا التعريف , لأنه عرض متعدد القراءات , متعدد الأطر المرجعية.

إشكالية عرض (الست هدى):

يطرح العرض إشكاليتين تتمثلان فيما يأتي :

- اتخاذ منهجين فنيين مغايرين :

-منهج تغييب الوعي : من خلال الإحالة إلى تشكيلات جمالية تنتظم داخل إطار العمل الفني , ولا يتحقق دلالاتها في زمن تحققها .

- منهج إيقاظ الوعي : حيث يعمل على تحقق دلالات التشكيل الجمالي في زمن تحقق ذلك التشكيل أو تجسده .

- تعدد الأساليب : حيث استخدام النهج التعبيري في بداية العرض و هو منهج يعتمد على مفاهيم تغييب الوعي و عناصرها إلى جانب منهج إيقاظ الوعي (التغريب) .

- مثال : دخول مجموعة من الدراويش في حالة أداء طقسي (اقتحام مجموعات بشرية ورجال دين مسلمين و مسيحيين "وأغا" مخنث وحانوتي – وجود أرجوحتين يتأرجح على إحداهما رجل و على الأخرى امرأة . . مع خلفية زرقاء بما يشي بالفراغ أو الفضاء و يحيل إلى دلالة الحياة بكل ما فيها من تشابك بين العقائد و الجنسين و السلوك و العلل)

المعادل و قصور المنظومات الأساسية للعرض :

(التعبير الصوتي والغنائي والموسيقي والتعبير الحركي والإيمائي والتعبير السينوجرافي والإيمائي) عن توليد الدلالة المشتقة و على سبيل المثال فإن المنظومات الأيقونية (قطع الديكور في غير توظيفها الحركي) الدالة على المكان لا تتحقق بفعل الإظهار أو التعيين الإشاري , وإنما تتحقق داخلياً عن طريق تداخل منظومات لغوية أو حركية مغايرة , تساعد على إيضاحها , كدخول المنظومة اللغوية في تفسير دلالة المنظومة الأيقونية المتمثلة في (منظر بين الست هدى) , لأن ما كان موجوداً على خشبة المسرح لم تكن دلالته واضحة , لذلك احتاج إلى تلك المنظومة اللغوية لتقوم بعبء توضيحها.

المصطبة : منظومة أيقونية احتاجت إلى منظومة حركية لتفسيرها , و قد تم ذلك عن طريق سقوط كل واحدة من أزواج الست هدى التسعة بعد موتهم , خلف هذه المصطبة و في ذلك دلالة على أنها مقبرة و هذه الدلالة لم تكن لتظهر ما لم يسقط كل واحد من هؤلاء الأزواج خلفها ميتاً .

العلامة الميتاتياترية و دورها:

في خلق معادل تشكيلي لمعنى العرض :

إن عناصر المنظر تظهر " تروساً " تعلو الأعمدة مما يشير إلى أن البيت هو مصنع أيضاً و هنا تلتبس الدلالة ليصبح البيت وطناً . . و إشارة الراوي إلى أن الثروة الحقيقة هي البيت . . تدلنا على أن الصناعة هي الثروة الحقيقية .

المستويات :

تشكل المستويات أيضاً , منظومة أيقونية دخلت عليها منظومة حركية فسرتها , فعندما جلس عليها رجل الدين أعطت دلالة على مكانته الاجتماعية وعلو قدره , فالجلوس على المستوى كان هدفه إعطاء دلالة على المكانة و المستوى دون جلوس رجل الدين عليه يظل مجرد منظومة أيقونية تنتظر منظومة حركية تفسرها أو تستنطق منها دلالة محددة .

إذا فعملية الجلوس على المستوى تعد علامة (ميتاتياترية) تعمل على تفسير علامة أيقونية , وكذلك الأمر بالنسبة للمصطبة , فالسقوط خلفها موتاً يعد علامة ميتاتياترية , تعمل على تفسير العلامة الأيقونية .

البيت :

معادل تشكيلي للصورة الأصلية لمصر الناهضة من كبوتها بعد كل تدهور اقتصادي واجتماعي وسياسي. وما يدل على ذلك أن البيت باق , لكن الست هدى صاحبة رأس المال زائلة . . لقد ماتت و انتهى أمرها .

و من وجهة نظر المخرج فإن خلاص رأس المال من طمع الطامعين يتحقق بتوزيعه لثروته على الأصدقاء و مجالات الخير في المجتمع عند موت الرأسمالي.

المبدأ التنظيمي داخل العرض :

تخم الإخراج خشبة المسرح بالعلامات المغايرة التي تحقق دلالاتها الجزئية داخل العرض و هذا ما وضع المتلقي في حيرة إذ وجد أفق توقعاته لم يتحقق في متاهة العلاقات المتزاحمة .

إشكالية عرض " الست هدى " بمستويين سيميولوجين

تنحصر إشكالية عرض الست هدى بين مستويين هما: المستوى السياقي والمستوي الاستبدالي . . ويقصد بالمستوى السياقي كل ما يدور أو يحدث أمامنا على خشبة المسرح في أثناء عرض المسرحية . . أما المستوى الاستبدالي فيقصد به الموضوعات التي يحيلنا إليها العرض في أثناء تلقيه . . و يرتبط هذان المستويان ببعضهما البعض عن طرق العناصر المنقولة . . رمزياً .

أولا : المستوى السياقي في العرض :

يتمثل في الحدوته التي تروي من خلالها عن طريق أداء قصة الست هدى التي تزوجت من عشرة رجال علي التوالي .. مات منهم في حياتها تسعا , و بقي الزوج العاشر حتى ماتت , وظن أنه سيرثها فإذا به يفاجأ بأنها وزعت جزاء من الثروة علي بعض صديقاتها , والجزء الآخر أوصت به لأعمال الخير .

ثانياً : المستوى الاستبدالي في العرض :

ويتمثل في الموضوعات التي يحيلنا إليها المستوي السياقي .. وهي هنا تتمثل في قراءة المخرج سمير العصفوري لهذا النص (رؤيته) التي حاول طرحها , و إبرازها من خلال العرض المسرحي , حيث يري أن نص أحمد شوقي ليس مجرد حدوته بسيطة , وإنما يحتوي في بنائه الدرامي علي منظومة من الرموز , يمكن قراءتها أو ترجمتها لتصبح الست هدي هي

الوطن و الأزواج هم قطاع طرق , وهي تحاول صيانة مالها من عبث قطاع الطرق .. و يصبح مفهوم أن أحمد شوقي في نصه متعاطف مع الملكية أو مع نظام رأس المال .

ويظهر المستوي الاستبدالي أيضاً في الدلالة الوظيفية للمصطبة في إطار المنظومة الحركية المجسدة لوظيفة الجلوس أو الموت .

المصطبة مكان للراحة الجزئية في المنظومة الحركية الأولي (الجلوس) فالجلوس هنا يعبر عن مرحلة انتقالية حياتية .

المصطبة مكان للراحة الأبدية في ميتاتياترية الدلالة الأولي (أي تفسير الدلالة الثانية و هي) : " المدفن أو القبر " الذي أوحت به أيقونية المصطبة بشكلها الذي يشبه شكل القبر أو المدفن .,

التعارض الدلالي في العرض :

تعمل التعارضات الدلالية في العرض علي ظهور المستوي الاستبدالي أيضا في محاولة المخرج الإحالة إلي أن الست هدي هي مصر التي يستغلها كل حاكم لها و كل مستعمر. ويظهر في استدراج الست هدي للأزواج وهم يدلون عنده علي المستعمرين و لأن مصر لم تمت فكيف يستقيم هذا التفسير , إلا إذا كان قصد المخرج هو موت إرادة مصر (بموت الست هدي ممثلة لطبقة الملاك).

كما يظهر التعارض الدلالي في عدم وصول أفق التوقعات علي نحو ما يتوقعه المتلقي لتعارضها مع مقولات الأغنية في النهاية:

" ليه الرجال بعد الجهاد و النضال

لو شافوا جاه و لا مال

يريلوا زي العيال "

لقد تعارضت مع الأطر التفسيرية للعرض فأدت إلي وجود معاني جديدة يكتشفها المتلقي في نهاية العرض و هو ما يتعارض مع ما توقعه من خلال الدلالات الجزئية في داخل العرض منذ البداية ... إذن فالنهاية تبطل أفق توقعات المتلقي التي مهدت لها دلالات العرض المتتابعة منذ البداية .

أمثلة علي التعارض الدال :

إقحام المخرج لكثير من العناصر المسرحية الموضحة بكثـــير مــن الدلالات في داخل العرض المسرحي أدي إلي تغييب وعي المتفرج خاصـــة وأن إدراك الدلالات و معناها يأتي بشكل تتابعي أو تكراري أو تأكيدي علــي مدار المسرحية وهذا التغييب للوعي يتناسب مع أسلوب المســـرح العبثــي والسريالي بينما نجد أن المخرج قد استخدم الأسلوب الملحمي في إخراجـــه وهو يعمل علي إيقاظ الوعي وعمل العقل وهذا أيضاً يعد تعارضا دالا .

ثبت مصادر ومراجع الباب الثاني

الفصل الأول

* حديث أجراه إيهاب يونس , طالب بالفرقة الثانية بقسم المسرح في مادة أسس الإخراج المسرحي ٢٠٠٢ تحت إشراف د. أبو الحسن سلاّم .

١- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر , سلسلة عالم المعرفة الكويتية ١٩٧٩ .

٢- أحمد زكي , عبقرية الإخراج المسرحي , القاهرة , الهيئة العامة المصرية للكتاب .

٣- د. كمال الدين عيد , مناهج عالمية في الإخراج المسرحي في جزئين , القاهرة سان بيتر للطباعة والنشر ٢٠٠٢ .

٤- د. كمال الدين عيد , المرجع السابق . مقدمة الجزء الأول .

٥- نبيل الألفي , من عالم المسرح - تجارب و دراسات - القاهرة , مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر و التوزيع ١٩٦٠ م .

٦- نبيل الألفي , من عالم المسرح نفسه . ص ١٦٥

٧- نفسه , ص ص ٥ - ٦ .

٨- نفسه , ص ٦

٩- نبيل الألفي , نفسه , ص ١١ - ١٢

١٠- المصدر , نفسه , ص ١٢

١١- المصدر نفسه , ص ١٣

١٢- نفسه , و الصفحة نفسها .

١٣- نفسه , ص ١٤

١٤- نفسه , ص ١٥

١٥- نفسه , ص ١٦

١٦- نفسه , ص ١٧

١٧- نفسه , ص ١٧

١٨- نفسه , ص ١٧

١٩- نفسه , ص ١٨

٢٠- نفسه , ص ٢٠

٢١- نفسه , ص ٢٠

٢٢- المصدر نفسه , ص ١٨ - ١٩

٢٣ - نفسه , ص ١٩

٢٤- نبيل الألفي , المصدر نفسه , ص ٢٠ - ٢١

٢٥- نفسه , ص ٢١

٢٦- نفسه , ص ٢١ - ٢٢

٢٧- نفسه , ص ٢٢

٢٨- نفسه , ص ٢٣

٢٩- نفسه , ص ٢٥

٣٠- نفسه , ص ٢٦

٣١- نفسه , ص ٢٦

٣٢ - نفسه , ص ٣٤

٣٣- سعد أردش , عن ليون موسيناك Moussinac , دراسة في الإخراج , باريس ١٩٥٦ انظر:
المخرج في المسرح المعاصر, عالم المعرفة الكويتية ع (١٩) رجب/ شعبان ١٣٩٩ هـ - يوليو / تموز ١٩٧٩ ص ١٤ .

٣٤- نبيل الألفي , نفسه , ص ٣٤ - ٣٥

٣٥- للاستزادة حول دور الفريد فرج في مطلع حياته النقدية ورد نبيل الألفي عليه راجع , نبيل الألفي , نفسه ص ٢٧ - ٤٧.

٣٦- نبيل الألفي , نفسه , ص ٥٤

٣٧ - نبيل الألفي , نفسه , ص ٥٥

٣٨- نفسه , ص ٥٥ - ٥٦

٣٩ - نفسه ، ص ٥٨

٤٠ - نفسه , ص ٥٩

٤١ - نفسه , ص ٦٠

٤٢ - نفسه , ص ٦٠ - ٦١

٤٣ - نفسه , ص ٦٢

٤٤ - نفسه ,

٤٥ – نفسه , ص ٦٣ - ٦٤

٤٦ – نفسه , ص ٦٤

٤٧ – نفسه , ص ٦٤

٤٨ – نفسه , ص ٦٥

٤٩ – نفسه , ص ٦٥ - ٦٦

٥٠ – نفسه , ص ٦٦

الفصل الثاني

١- صلاح عبد الصبور , مأساة الحلاج , بيروت , منشورات اقرأ , د / ت.

٢- المصدر السابق . نفسه , المنظر الأول .

٣- نفسه ، ص ٩ .

٤- نفسه ، ص ٩ .

٥- نفسه , ص ٨ - ٩ .

٦- نفسه ، ص ٨ .

٧- نفسه ، ص ص ١٤ - ١٥ .

٨- زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج المسرحي ، ترجمة د. هناء عبد الفتاح، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م ، ص ١٠٨ .

٩- زيجمونت ، نفسه ، ص ١٠٨ .

١٠- صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، نفسه ، ص ٧ .

١١- نفسه ، ص ٧ .

١٢- هبنر ، جماليات الإخراج ، نفسه ، ص ١٠٥ .

١٣- نفسه ، ص ٨ .

١٤- Issues, Prospects Challenges' Discipline - Based. Art Education - قاعدة التربية الفنية المنهجية – قضايا وتوقعات وتحديات – ترجمة د.زياد سالم حداد تحت عنوان : النقد الفني ، أبحاث في النقد الفني ، الأردن ، دار المناهل للطباعة والنشر ١٩٨٨ / ص ١٣ .

١٥- نجيب سرور ، منين أجيب ناس ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة .

الفصل الثالث

١- حازم شحاته، " ماذا فعل سمير العصفوري بنص ميخائيل رومـــان؟" (ســمير العصفوري - مشوار وأسلوب -) ، مع دراسة للدكتور أبــو الحســن ســلاّم القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - الــرواد - الإصدار الرابع ، سبتمبر ٢٠٠٠ ص ص ٤٦ - ٤٧ .

٢- العصفوري ، سمير العصفوري ، مشوار وأسلوب ، نفسه ، لقـــاء الـــرواد ، ص ص ٣٦ - ٣٧ .

٣- نفسه ، ص ٣٩ .

٤- نفسه ، ص ٤١ .

المخرج المسرحى والقراءة
المتعددة للنص

الجزء الثانى

الباب الثالث

المخرج و اتجاهات التجريب
بين اللغات الكلامية
و اللغات غير الكلامية

الفصل الأول

التجريب في كروموسومات النص المسرحي

تمهيد

إذا نظرنا إلى التجريب بوصفه دراسة جدوى لعرض مسرحي فأن اتجاهات التعبير فيه أو على الأقل اتجاه التعبير في أحد عناصره لابد وأن يكون غير مألوف , و لأنه غير مألوف فإن الحرص على محدودية العدد المتلقي له من خاصة جمهور المتفرجين تكون لازمة , ولئن شكل ذلك نوعاً من المعملية فلا بأس , لأن كل تجريب ينتج الجديد المبدع أو المبتكر بالضرورة و ليس كل جديد مبتدع أو مبتكر مقبولا من الغالبية التي يعرض عليها , من هنا فإن التجريب لا يكون في الإبداع فحسب و لكن في تلق ذلك الإبداع أيضاً . فلو استدعينا مثلا مشهد تشييع جثمان إنسان ما و تمثلنا صورته في الطبيعة المعيشة فإن تفاصيل كثيرة لحركة المشيعين بما يطابق تفاصيلها الحية وفق صلة القرب أو البعد من المشيع سوف تظهر لنا عن طريق الذاكرة التخيلية حسب قوة تلك الذاكرة أو حسب ضعفها.

وتصوير مشهد الجنازة على المسرح وفق أسلوب الطبيعة لا يخرج عن صورتها في الحياة اليومية المعيشة وفق ثقافة البيئة و العصر والعقيدة الدينية للمتوفى إذا كانت له عقيدة دينية.

وينحو تصوير مشهد الجنازة على المسرح وفق أسلوب الواقعية نحو الاكتمال الأمثل للصورة – كما يجب أن تكون وفق رغبة أخلص خلصائه – وهو هنا مضمر في فكر المخرج الواقعي نفسه و تصوره – بديلا عن أخلص خلصاء المتوفى نفسه و ما يتطلبه المشهد الحزين من وقار أقرب إلى حالة الخشوع عند الصلاة .

وتصوير مشهد الجنازة وفق أسلوب الرمزية يعني بتلخيص فكرة المخرج نفسه عن الموت من حيث صورته في تراث الفكر الديني حالة خروج الروح طائراً يحلق في الفضاء الأعلى بعيداً بعيداً فلو تصور النعش صاروخاً أو على هيئة طائر كبير يحلق في أعلى الفضاء المسرحي

والمشيعين سائرون تحته في اتجاه تحليقه. بحيث يكون المخرج هو الحامي المضمر لتراث الفكر الديني أو الأسطوري بديلا عن الثقافة التراثية للمعتقد الديني الذي يرى الروح طائراً يخرج عن جسد الإنسان حالة موته ليحلّق مختفياً في سماوات الغيب السرمدية.

أما تصوير مشهد الجنازة تصويراً تعبيرياً على خشبة المسرح فيركز على تجسيد ما بداخل ذات الشخصية التي وقع عليها موت ذلك الذي يشيع جثمانه وقوع الصاعقة في حين يعني بتشخيص المظهر الخارجي للمشيعين جميعاً من هنا يتركز التصور الإخراجي للمشهد على شخص واحد من بين المشيعين و ليكن ابنه الطفل الذي يحمل وحده و على أم رأسه نعش والده في حين اصطف المشيعون في صفين متوازيين مع خط فتحة خشبة المسرح الوهمي أحدهما على مستوى أسفل جانب النعش من ناحية الجمهور أما الثاني فيكون أعلى الجانب الآخر من النعش في خلفية المسرح و بذلك يتحقق في الصورة المسرحية معنيان الأول – يدل على أن ابن المتوفى هو الوحيد الذي يحمل هموم الدنيا على رأسه بعد أن فقد أباه أما الدلالة الثانية فتتمحور حول الدور التكميلي الذي يلعبه المشيعون حيث عادة أو طقس التعزية و ما فيه من مجاملة ومواساة شكلية في الغالب الأعم .

ولكن تصوير مشهد الجنازة وفق الإخراج الملحمي التغريبي يكشف عن صورتين متناقضتين , فلو كان المتوفى من الأثرياء أو من القادة مثل (لوكوللوس) مثلا في مسرحية بريخت فإن طبقية الصورة لابد أن تبرز في هذه الحالة بمعنى أن متقدمي الجنازة هم علية القوم و يتدرج تمثيل الطبقات في الصفوف التالية للنعش حسب الترتيب الطبقي أيضاً هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية تتداخل مع الموسيقى الجنائزية المصاحبة لمسيرة الجنازة موسيقى أخرى شعبية فرحة ذات إيقاعات شبه راقصة يمكن أن تصدر عن مذياع منزل أو حانوت يمر أمامه موكب الجنازة أو فرح شعبي قادم من الناحية المعاكسة لمسيرة النعش. فمثل ذلك التناقض في الصورة يعكس التناقض في المجتمع الطبقي و من ثم يعكس صراعاته الطبقية ففي موت الطاغية ما يفرح الطبقات المستغلة و المقهورة. ولا تهمنا هنا صورة الاكتمال الفني والفكري المطابق للحياة المعيشة وفق الحقيقة الاجتماعية أو التاريخية. لذلك

تأسست الصورة المسرحية للجنازة على نهج شكلاني يبرز أوجه الانحـراف والتشويه مع الروعة في آن واحد .

فالوقار يشكل روعة الموكب الجنائزي و الخفة و الزفـة تشـكلان تشويه صورة الجنازة لأن ما يحزن الحاشية المنتفعة في حيـاة الطاغيـة إذ فقدت هيمنتها فيه ما يفرح المقهورين والمستغلين إذ تخـف عنـهم وطـأة الطغيان و القهر والاستغلال وهذا يشكل اكتمالا للروعـة بالنسـبة لأولئـك المقهورين و انتقاصاً من وقار الصورة الجنائزية و تشويهها لـها بالنسـبة للحاشية الثرية ممثلة الطبقة العليا القاهرة و العكس بالعكس فـالمخرج هنـا يفكر بمنطق الجدل المادي و التاريخي .

وفي التصور العبثي لمشهد الجنازة يتحول المشهد إلى مشهد كوميدي من نوع الفارس حيث نكون بصدد طلب المنطق في إطار أو ظرف لا منطق فيه. لذلك يمكن أن تشخص صورة الجنازة في جو ممطر عاصف راعـد , وهنا نجد المشيعين على غير الصورة الوقورة الجليلة التـي عـهدناها فـي المشهد الجنائزي فالرياح تطير غطاء رأس شخص ما من المشيعين وترفـع جلباب آخر أو تشلح فستان امرأة من أقـارب المتوفـي و النـاس تحـاول الاحتماء بأي شئ يصادفها من الأمطار و تحاول اتقـاء غضبـة الطبيعيـة فتضيع هيبة الموكب ووقاره ويتحول المشهد الجنائزي إلى كوميديا تحريكيـة أو حركانية .

وهكذا نرى كيف تنوعت و تباينت قراءات الإخراج لمشـهد واحـد بعينه ما بين أسلوب مسرحي وأسلوب مسرحي آخـر , ذلـك أن أسـلوب الإخراج و أسلوب الأداء لا يبتعد كثيراً عن أسلوب النص المسرحي. حالة ما يكون الإخراج بصدد نص مسرحي محدد من حيث أسلوبه الفني – أما فـي حالة المشهد المسرحي الذي مثلنا له و هو مشهد الموكب الجنـائزي , فـإن إمكانات التجريب حالة إخراجه تتباين تصور كل مخرج وفق الأسلوب الـذي يلهمه به خياله والفكر الذي يتأسس عليه تصوره , وهكذا يصـل بنـا هـذا التمهيد إلى تعدد قراءات النص المسرحي عند إخراجه.

المخرج و تعدد قراءات النص المسرحي

تنوعت قراءات الإخراج للنص المسرحي ما بين الترجمة و التفسير والشكلانية والتفكيك, وقد وقفت جهود المخرجين الرواد في المسرح المصري عند قراءة النص المسرحي على ترجمته إلى حياة على خشبة المسرح بينما تأرجحت جهود مخرجي الجيل الثاني (جيل البعثات) ما بين ترجمة النص و تفسيره و في حين وجدنا الجيل الثالث من مخرجي المسرح المصري ميالاً إلي قراءة النص تركيزاً علي القيمة الأسلوبية و الجمالية والشكلانية , فإن الجيل الرابع من مخرجي المسرح المصري قد اتجهوا نحو القراءة التفكيكية للنص المسرحي كشفاً عن تناقضاته فماذا عن جيل مخرجي المسرح من الشباب ؟ كيف يقرأون النص المسرحي ؟ و ما هي ملامح الفكر التجريبي في عروضهم المسرحية ؟ تلك هي الإشكالية المزدوجة لهذا البحث.

وما دمنا قد وصلنا إلي فكرة التجريب فمن الضرورة بمكان أن يقف الباحث عند مفهومها عملاً بمبدأ التأصيل الذي هو أصل البحث العلمي .

التجريب في كروموسومات النص المسرحي
هل التجريب صفة في العلم أم صفة في الفن ؟!

عندما تتعدد الآراء و تتضارب حول مفهوم ما فيدلي صاحب رأي بتصريح هنا أو هناك دون استعداد ويقتحم الميدان من لم تكن له علاقة وطيدة بالموضوع المطروح الذي هو جديد أو معاد فيصرح بقول هنا وهناك دونما تحديد أو تفنيد ودون وضوح أو فهم بحيث تضيع المفاهيم أو تختلط ؛ يصبح علي البحث العلمي وجوب التوقف طلباً للفصل بين المفاهيم المتشابكة لتحديد مفهوم علمي تتفق الآراء علي أنه يفي بالتعريف الملائم المعبر في وضوح عن الموضوع .

ولما كان الكلام عن التجريب في المسرح قد تعدد وتضارب بحيث اختلطت المفاهيم فلم يعد البعض – ممن يسيطرون علي الأعمدة المخصصة

للمسرح في صحفنا و في مجلاتنا غير المخصصة – يعرف ما هو الغرض المسرحي التجريبي وما هو غير التجريبي فيسطر قلمه ما شاء له تسويده . لذا آثرنا التوقف عند مدلول التجريب و مصطلحه ومن ثم مفهومه ودور الوسط ودور الوسيط في التجريب و حتميته و أهمية فهم من يتصدون لمسرحنا بالنقد .

و لا شك أن وقفتنا عند حدود مصطلح التجريب تقليد يتبعه المنهجيون طلباً للوقاية من الخلافات وتوفيراً للوقت و الجهد يقول د . محمد غنيمي هلال " نوفر لأنفسنا كثيراً من الوقت و الجهد إذا بذلناه في علاج مسألة من المسائل بتحديد المفهوم و الاتفاق علي معني الألفاظ التي نستخدمها في علاجها تجريبية نتقي الخلافات الشكلية "[1] والقياس هنا يكون معجمياً ويكون دلالياً .

فكلمة " ثقافة " : " ليست مجرد تعبير عن الحاضر بل تنمية لإمكانياته , وتنويره , وتصفيته وإثرائه , أو تحويره ".[2]

ولقد أعدت قراءة ما كتب أخيراً حول التجريبي وحول المخرجين الأجانب الذين رأى كتاب الأعمدة الصحافية المخصصة للمسرح عدم حاجة المسرح المصري إليهم .

ولما كانت كل ألوان الكتابة بما فيها الكتابة الصحافية الفنية و الأدبية والنقدية لوناً من ألوان الثقافة لذلك توقعت أن يكون ما كتب أخيراً في صحفنا ومجلاتنا حول المسرح التجريبي (ليس مجرد تعبير عن حاضر) المسرح المصري ؛ بل تنمية لإمكاناته , وتنويره, وتصفيته , وإثرائه أو تحويره ولكني أسفت حين وجدت تلك الكتابات لا تنتسب إلي تنمية إمكانات مسرحنا و لا تسعي إلي أن تكتب عن تنوير بوساطته , و لا تهدف إلي تصفيته من سلبياته الفنية أو الإدارية الإنتاجية , لا شئ من ذلك كله هدف إليه كتاب تلك المقالات التي ترفض تجربة الاستعانة بمخرج أجنبي (إيطالياً كان أم لبنانياً) بل التي ترفض إقامة مهرجان للمسرح التجريبي .

إن تنمية إمكانات مسرحنا تتحقق بالنقد الموضوعي الـــذي يعطــي أسباباً مقنعة لاستمتاعه بالعرض المسرحي أو يعطيه أســـباباً مقنعـــة لعـــدم استمتاعه بالعرض المسرحي . و الكثير مما كتب لم يكن موضوعياً بل لـــم يكن نقداً بحال ؛ و إنما هو انتقاد و الفرق كبير , لأن النقد تنوير و كشـــف للإيجابيات و للسلبيات التي يتضمنها العرض موضوع النقد بـــهدف تنميــة إمكانات الكتابة والعرض المسرحي وتنمية الإمكانات الإنتاجية , ما كتب كان هجوماً علي وزارة الثقافة من حيث فلسفتها و وتوجهاتها و آليات تحقيق تلك الفلسفة في الحقل المسرحي , دون التفات إلي ضرورة التجريـــب كوســيلة متجددة , رافضة للثبات اعتماداً علي المصكوكات الفنية وربما دون معرفـــة تذكر بمفهوم التجريب بل دون قدرة علي الوقوف النقدي المحايد أمام أحـــد العروض التجريبية ليدلل علي تدني مستواه الفني أو فشله في تنمية إمكانيات ممثلينا و عروضنا ومسارحنا أو تنمية الارتياد الجماهيري للمسرح أو تنوير الجمهور بماهية التجريب وتأصيل مفهومه , فلو رجع الـــذي هـــاجم فكــرة التجريب في المسرح إلي مصطلح التجريب في أي قـــاموس لوجـــد مادتـــه اللغوية:من جرب أي أختبر[٣] وجرب أمراً أي اختبره .

	To attempt : endeavour
وجرب : أغري :[٤]	To attempt : entice
جرب نفسه في كذا :	To try one's hand at
جرب : أختبر :	To try : test
التجريب : الاختبار :	Experimental
تجريبي :[٥]	Experimental

ولو راجع المصطلح نفسه مراجعة دلالية لوجد معناها : المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحيـــاة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة ."[٦]

(وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجري الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحتها: , Experience (Experimental[٧]

التجريب نقد بإبداع لإبداعات سابقة :-

والتجريب علي ما جاء (بمعجم مصطلحات الأدب) يشمل التعريفين الدلاليين إذ أن (التدخل في مجري الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحتها , يتطلب معرفة و مهارة و خبرة و قدرة علي الملاحظة بالتمييز الذي حدده الشاعر الإنجليزي تشوسر وعلي ذلك يكون التجريب في الأدب بصفة عامة و في المسرح بصفة خاصة مهمة يضطلع بها أصحاب خبرة من رجال الأدب أو من رجال المسرح ؛ و هو أمر يغلق الباب أمام المبتدئين . فيما يؤيده غير الخبير وما يفعله المبتدئ – يسمي (التدريب) ولا يسمي (التجريب) بأي حال من الأحوال . لأن التجريب ينطوي علي عملية نقدية ضمنية لما هو قائم , و هو نقد إبداعي لإبداع سابق , وعلي ذلك فواجبات المجرب هي أولا واجبات الناقد و المؤرخ الفني ثم هي ثانياً واجبات المبدع . والناقد له منهجية العالم – يقول د . محمد زكي العشماوي : (الناقد هو الذي يعطيك أسباباً ممتعة لاستمتاعك بالفن)[٨] وهو لكي يفعل ذلك لابد وأن يستوعب و يحلل و يفسر ثم يقيم و يقوم . والتقويم هنا هو التجريب , بإبداع مغاير و مؤثر في حركة المسرح القائمة .

يقول د . محمد مندور : (إن النقد ينهض بوظائف ثلاثة هي : تفسير الأعمال الأدبية والفنية , و تمييز جيدها من رديئها ، إلي جانب ، توجيه الأدب و الفن)[٩]

إذا فالتجريب إبداع تضمن نقداً للإبداع النوعي السابق عليه , لذلك يستحيل علي مبتدئ .

تأصيل مفهوم التجريب :-

قد كنت أتوقع ممن يكتبون عن المسرح متقنعين بأقنعة النقد أن يحكموا وضع القناع عن طريق التخصص في مجال النقد و اتخاذ نظرية

نقدية مناسبة يشير إليها العرض المسرحي نفسه وأن يكون قبل ذلك عارفـــاً بنشأة الحياة المسرحية في العصور القديمة و الحديثة, بوصفها الشغل الشاغل لكل رجل من رجال المسرح : مبدعين و منتجين و علماء و نقاد وإعلاميين وفلاسفة أولئك الذين تدور توجهاتهم أو بحوثهم أو كتابتهم حول إثبات علاقة نشأة المسرح بالعقائد ثم انفصاله عن العقائد مع تتبع هذه المراحل , وعوامل هذا الانفصال وأهميته .

وإذا كان العلماء يضعون نصب أعينـــهم دائمـــاً القـــانون العلمـــي الطبيعي: (الجديد ينبع من القديم و يجبه) إلا أنهم يتعرفـــون علـــي عوامـــل انفصال الجديد عن القديم برصد صفات القديم وتحليلها ومن ثم يتعرفون علي الجديد في حالة اكتشاف صفات مغايرة للصفات القديمة المعلومة لهم . وذلك كله من منطلق فهمهم لقانون الطبيعة القائل بأن : (كل شئ مرتبط بكل شئ) والناقد باحث أيضاً وله موضوعية العلماء .

فإذا كان العلماء و الفلاسفة في تحديدهم لبعض الصفـــات المميـــزة لسائر الأحياء عن الجمادات قد توصلوا إلي أن صفات الكائن الحـــي هـــي قدرته علي الحركة و النمو , فما من كائن حي إلا و يتحرك , سواء شـــاهدنا ذلك أو لم نشاهده , فإن ثاني الصفات هي التغذية. فكل كائن حي لابد له مـــن غذاء يستمد منه مادة نموه و بناء جسده . كذلك يستمد منه الطاقة اللازمـــة للنمو و الحركة و التكاثر . أما ثالثة الصفات فهي قدرة الكائن علي التكـــاثر وإنتاج أفراد جديدة مشابهة لأصولها ؛ وذلك بغرض حفظ النوع و اســـتمرار الحياة .

فإذا فهمنا أن المسرح هو الحياة الإنسانية بشـــخوص لـــهم دوافـــع وعلائق يتفاعلون بإحداث نامية في حيز مكاني و زماني داخل ذهن الكـــاتب ومشاعره , ويلحون عليه لينطلقوا من سجن ذهنه إلى عالم أرحـــب.. وهـــو الورق , لتتحقق لهم رغبتهم القوية في أن يعرفهم الناس, وتنتشـــر أقوالـــهم ومواقفهم بين البشر في سائر العصور و الأزمان . و هم إذ تتحقق لهم هـــذه الإرادة في الكينونة أو الوجود , ويتجسدون على الورق كائنات حية في حالة

سكون, وتظهر حركتها في أثناء القراءة على شاشة عرض مرئي و سـمعي في ذهن القارئ بوسيلة الترجمة الذهنية الفورية بدون وسيط خـارجي عـن القارئ , إذ تقوم عينه محل الوسيط الخارجي بتوصيل الرمـوز المكتوبـة , فتترجم جزيئات العبارة ترجمة تجسيدية ذهنية , فإننا نفسر ذلك بالقدرة علـى الحركة و النمو و هي الصفة الأولى للكائن الحي .

إذاً فالصفات المحددة للكائن الحي , كما حددها العلماء و كمـا هـو معلوم و مشهور تتركز في ثلاثة خصائص هُي (القدرة على الحركة و النمو – التغذية – حفظ النوع بالتكاثر) والشخوص المسرحية التي تولد على الورق , لابد و أن تكون قادرة على النمو و الحركة.

وهذه الصفة تتضح من قدرة الشخصية على الصراع بأن تناضل من أجل إثبات إرادتها وتوكيد فعلها المحقق لإرادتها عـبر علاقـات متصلـة ومتفاوتة , أما الصفة الثانية التي إن اتصفت بُها الشخصية المسرحية, كـانت محققة لشرطين من شروط الكائن الحي , فهي حاجتها إلى التغذيـة لتوليـد طاقتها توليداً داخلياً : إذ أن الشخصيات المسرحية تمارس هـذه الصفـة – التغذية في حالة واحدة , شبيهة بالتمثيل الضوئي[١٠] عند النبـات . فالنبـات يمتص الضوء ثم يحوله إلى طاقة ثم يبني من غاز ثاني أكسـيد الكربـون والماء أعقد المركبات العضوية اللازمة لتركيب النبـات و الحيـوان الـذي يتغذى عليه.[١١]

والشخصية المسرحية كذلك تمتص الضوء المشع من ذهن القارئ – في حالة القراءة – فتنعكس على شاشته الذهنية صورة تجسيدية متحركـة . فالإشعاع الذهني هو بمثابة الضوء الذي تمتصه الشخصية المسرحية علـى الورق – في النص – فتحوله إلى طاقة تمكنها مـن القفـز خـارج النـص والتجسيد في ذهن المتلقي.

والشخصية المسرحية تتغذى بإشعاع الممثل فـي دوره فـي أثنـاء العرض بالإضافة إلى حصولها على التغذية لكي تشحن بالطاقة عن طريـق تغذية الممثل بتواصل الجماهير الإشعاعي أي تأتيها الطاقة من الممثل الـذي

تأتيه الطاقة من الجماهير في أثناء العرض و من النقاد المنهجيين بعد مشاهدته من الممثل . يقول ألفريد فرج : " إن المتفرجين الذين تحيا بأنفسهم فرقنا المسرحية المتعددة لهم حق و عليهم واجب أن يعرفوا أسرار هذه اللغة السحرية " "فالجمهور العارف بأسرار فن المسرح هو الجمهور الذي سيضمن للنهضة المسرحية في بلادنا التقدم و النماء"(١٢)

فهل أدرك أصحاب المقالات الانتقادية لمسرح الدولة شيئا من هذا .

أما الصفة الثالثة التي تصف بها الكائن الحي و هي: التكاثر للحفاظ على النوع. و هي خاصية تتحقق وفق تطور العصور الفنية فالرومانسية و إن خرجت من أحضان الكلاسيكية الجديدة فإنها تحمل بعضاً من خصائصها , إلى جانب ما نبع منها هي كاتجاه جديد . وهكذا الواقعية و الطبيعية والتعبيرية والرمزية . . الخ .

كل مدرسة منها فيها من الصفات الوراثية للمدرسة السابقة عليها إن لم تكن تحمل من الصفات الوراثية بعضاً من المدارس السابقة جميعاً.

إن من يتصدى للنقد لابد و أن يعي ذلك كله , فهل وعى أولئك الذين نسبوا كتاباتهم إلى النقد شيئاً من ذلك ؟ هل عرفوا خاصية الحفاظ على النوع (التكاثر) و هي التي تدعو إلى ابتداع طرائق و مسالك للحفاظ على النوع عندما يخشى الكائن فناء نوعه . إنها مسألة غريزية , كما كانت الحركة والنمو غريزة في الكائن الحي , و كما كانت التغذية . والمسرح كائن حي يتصف بالحركة والنمو (صفة أولى) , ويتصف بالحاجة الغريزية إلى التغذية (صفة ثانية) , ويتصف بالتكاثر (صفة ثالثة) .

وغريزة التكاثر في المسرح و إن اتخذت مسمى آخر هو التنوع , تدعو إلى ابتداع أشكال جديدة وهذا الابتداع يستلزم التجريب و التجريب يستلزم المعمل , والمعمل يستلزم المادة والأجهزة و الباحث , ثم التجربة نفسها و لاشك في أن هذه هي عناصر التجريب .

والتجريب في المسرح , لا يختلف كثيراً عن أي تجريب في أي مجال إنساني فهو يحتاج إلى العناصر السابقة نفسها , فكيف يرفض من

ينسب نفسه إلى الحياة الثقافية عامة والمسرحية خاصة تكاثر النــوع الــذي يعتبر نفسه واحداً من قطيعه ؟!!

إن الكلام عن المادة في المسرح شبيه بالكلام عن المادة في الكــائن الحي ومادة الكائن الحي تتكون من خلايــا . والخليــة تنقســم إلــى نــواة وبروتوبلازم وسيتوبلازم و كروموسومات – وهي تلك التي تنقل الصفــات الوراثية للوالدين – وإذا كانت المادة في المسرح تتكون من نــص المؤلــف ونص المخرج فإن الخلية فيه هي الحدث . ونواة هذه المادة في نص المؤلف تتمثل في الفكرة الدرامية . وتتمثل النواة في نص المخرج فــي الرؤيــة أو الأسس النظرية لإخراج النص . والمسرحية مجموعة من الخلايــا تتكــون الخلية الواحدة منها من نواة وبروتوبلام و سيتوبلازم وكروموسومات .

وإذا كانت وظيفة النواة في الخلية الحية هي التحكم في عمليات البناء لاسيما المركبات البروتينية التي هي من أهم مركبات البروتوبلازم(١٣) الــذي هو عبارة عن مادة هلامية ليست متجانسة , فــإن الفكــرة الرئيســية فــي المسرحية هي بمثابة النواة في المسرحية تتحكم في بنائها : شخوصا و أحداثا و في مكونات الحوار و تباينه , وتحديد وظيفته , وتعــد الأفكــار الفرعيــة الخارجة عن الفكرة الرئيسية بمثابة البروتوبلازم في الخلية الحية , حيــث " تنتقل صفات الوالدين إلى الأبناء " حيث يمثل النص و المجتمــع – والــدي العرض وحيث تنتقل صفاتهما إليه .

والتجريب هنا يكون في محاولات تغيير هذه المعادلة وصولاً إلــى خلق مجتمع جديد من خلال جمهور المشاهدين الذي يعد خلية مخصبة بأفكار الوسيط التجريبي : (العرض) .

إذاً فالتجريب لابد وأن يكون غير تقليدي بمواد تكون صالحة للتفاعل في التشكيل غير المعتاد الذي يستهدف وسيطاً جديدا للتعبــير المســرحي , فالتجريب في المسرح و ارتياد لون جديد بغية الخروج عن المألوف الموجود للشعور بالتناقض مع هذا المألوف التقليدي والإحساس بأنه لا يعبر التعبــير الحقيقي عن رؤية المجتمع وخاصة الغالبية الصاعدة من الشباب "(١٤)

والتجريب هو سبيل البحث عن شكل و معنى جديدين يكونان أكثر ملاءمة وأكثر تعبيراً عن قالبنا وروحنا و أكثر كشفاً عن تيمات حياة الشعب في غالبيته العظمى و مفارقات هذه الحياة " .

مما تقدم نخلص إلى أن المسرح التجريبي نشاط مسرحي طليعي متمرد في مجتمع يتوق إلى التغيير , كما نخلص إلى أن مادة التجريب تكون في (الكروموسومات) و هي هنا (المجتمع والنص) بحيث تعطينا ابناً (العرض) يختلف في صفاته عن أبويه و إن هذا يكون بمثابة طفل الأنابيب المسرحي.

وهذا ما فعله (هنريك إيسن) مع بداية القرن العشرين حيث رأى أن (الدولة نكبة على الفرد و ينبغي إلغاء الدولة)[١٥] و من ثم ألف نصوصاً مسرحية تتوافق مع رأيه هذا . وفي ذلك تغيير لتسب كروموسومات الخلية المسرحية السابقة عليه و مثله فعل (بريشت) وكذلك فعل العبثيون في بداياتهم إلى أن أصبح كل تجريب منهما مدرسة قائمة و مستقرة بذاتها ومن هنا كان التمرد عليها وارداً .

ألم يكن حرياً بالكاتبات العمودية في صحافتنا أن تعي قيمة التجريب في الحفاظ على حيوية حياتنا الفنية؟

التجريب بين الوسط و الوسيط و المركب و البسيط

على ضوء ما تقدم يمكننا أن نخلص إلى أن التجريب في المسرح هو مرحلة وسط بين مسرح سابق ومسرح مأمول , وسط بين ما كان و ما سوف يكون أو .هو بتعبير الدكتور لطفي فام " مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقراراً ودواماً و لكنه لن يكون دائم الاستقرار و البقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة في التطور المسرحي بل حياتنا نفسها حياة عابرة و رحلة

انتقال هي الأخرى . فكل محاولة مسرحية هي نهاية عمل و بداية آخر في آن واحد .

ومن ثم يمكن القول بأن المسرح الكلاسيكى كان طليعة المسرح الرومنتيكي الذي كان بدوره طليعة للمسرح الشاعري أو الرمزي وهكذا.[١٦]

التجريب إذًا فقرة انتقال، بعد وقفة تأمل، فالمسرح التجريبى يشكل فترة انتقال استثنائية، فما أن تنتهي إلا وتعقبها حالة استثنائية أخرى جديدة، حيث لا يتوقف التجريب، كسنة من سنن الحفاظ على النوع، وهى لطبيعة موقعها الوسطى بين ما كان وما سوف يكون نحو التبسيط، بعد أن تأزم المسرح – الذى كان – نتيجة التركيب والتشابك والتعقيد الفنى لذلك فغالبًا ما يخلد الإبداع الذى قصد به التجريب فخرج عن القوالب السابقة عليه. فإبداع سوفوكليس ناتج عن تجديد بوساطة التجريب فى قواعد وأساليب سابقة عليه تمثلت فى إبداع اسخولوس وسوفوكليس وتجديد يوربيديس من بعدهما. وكذلك الحال مع التجديدات الإبداعية لشكسبير وتجريبه لأشكال مسرحية جديدة تدمج بين نوعى الدراما (المأساة والملهاة) فتجعل النقيضين فى وحدة، وتبطل أصولاً في المسرح وتستحدث أسسًا جديدة لها من الإبداع ما جعلها تخلد. وكذلك كانت إبداعات ابسن وبريشت وبيكت وبيرانديللو كلها كانت وسيطة لمستقبل مسرحي، وسيطًا للتكاثر المسرحي .. حفاظًا على النوع. يقول إيفانز: "المسرح التجريبي ينظر دائمًا إلى المستقبل وغزو المجهول أو فى الواقع يخطط للمستقبل فالتجريب اليوم يمكن أن يصبح جماهيريًا بعد عدد من السنين".[١٧-١٨]

المسرح التجريبي

دراسة جدوى في بيت خبرة بعد حرب أكتوبر٧٣ :

ونخلص مما تقدم إلى أن المسرح التجريبي هو وسط بين الموجود والمستهدف , وهو أشبه ما يكون (بدراسة جدوى) لنص مسرحي . دراسة جدوى لعرض مسرحي بلل دراسة جدوى لحركة مسرحية . ودراسة الجدوى يجريها بيت خبرة . و دراسة الجدوى مصطلح اقتصادي عرفه العالم الغربي و ارتبط بمصطلح غربي آخر هو مصطلح بيت الخبرة , وارتبطا معاً بفترة ما بعد حرب ١٩٧٣ م بمصطلح ثالث هو الانفتاح الاقتصادي وهو مصطلح مصري سياسي .والتجريب في المسرح المصري ارتبط من حيث الزمان والمكان بفترة ما بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ م . وبعد الحرب تظهر ردود الأفعال , تتضح المسالك , ينكشف كل ما هو موجود , يفسر سبب وجوده على هذه الكيفية و يقيم و من ثم يقوم أو يستبدل بجديد(١٩).

و لأن الوطن مأزوم اقتصادياً و مصدوم نفسياً فإن الإسراع إلى الجديد يكون غير مطلوب بل لا يمكن طلبه إلاّ من خلال وسيط . وهو أن يطلب فلا يطلب إلا وسطاً بين ما كان وما يؤمل أن يكون .

فإذا انتهينا إلى التسليم بان المسرح التجريبي دراسة جدوى يقوم بها بيت خبرة فإننا نسلم بأن هذا الأسلوب ما هو إلاّ تجربة يجريها عالم في معمل و هذا العالم وسيط و هذا العالم وسيط وهذا المعمل وسيط , وهذه التجربة وسيط بين حالة أو ظاهرة يراد تجاوزها و بين ظاهرة يراد استنباطها أو اكتشافها. وإن هذه العملية التجريبية هدف من ورائها أو تكون وسطاً بين موجود و غائب بهدف الحفاظ على النوع بنقل بعض صفات وراثية من الأبوين النص و المجتمع ثم النص و المجتمع للتأثير الإيجابي عليهما بإيجاد غائب من الموجود عن طريق التجريب في نسب الكروموسومات في الخلية المسرحية . و هذا يتأتى مع العلماء ومع الخبراء

من أهل التخصص المسرحي الباحث الممارس (٢٠) في آن و يمتنع تماماً مع المبتدئين .

المخرج المسرحي و القراءة المترجمة للنص

يرتكز عمل المخرج المسرحي المترجم للنص على تصوير حياة النص فكره و قيمه وشخوصه , كما هو وارد في النص (بعث الحياة في النص أمام الجمهور) . وقد كان ذلك أسلوب جيل الرواد من مخرجينا, فجورج أبيض قد اتكأ على الأسلوب الصوتي التسميعي , إعمالا لملكة اللقاء و فخامة التعبير الصوتي والحركي وما يوافقها من الإيماءات و جمالياتها .

في حين عوّل عزيز عيد على ترجمة النص المسرحي بما يتوافق مع أسلوب الطبيعة الذي راده في أوربا المخرج الفرنسي (أندريه أنطوان) ففي إخراج عزيز عيد لمسرحية شوقي الشعرية (مجنون ليلي) على مسرح (الهامبرا) بالإسكندرية وضع على خشبة المسرح حمولة سيارة نقل من الرمال , ليبدو منظر الصحراء منظراً طبيعياً مع الأداء التسميعي الصوتي للممثل أحمد علاّم في دور " قيس" و هو الذي شاهدناه و مازلنا في دور الأمير في فيلم (رد قلبي) - و أمامه الفنانة فاطمة رشدي في دور " ليلى" وكذلك كان زكي طليمات في الإخراج أسلوباً طبيعياً قائماً على الترجمة سواء في (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم أو في إخراجه(لتاجر البندقية) وأدائه لدور " شيلوك " أو في (مسمار جحا) لعلي أحمد باكثير , و زكي طليمات هو القائل (الممثل ابن بيئته) .

وقد اتجه أسلوب فتوح نشاطي تلك الوجهة الطبيعية نفسها في ترجمته للنص . وحذا حذوه في بعض عروضه نبيل الألفي و حمدي غيث وتوجه أسلوب كمال يس شطر الطبيعية في قراءاته المترجمة للنص المسرحي و هو ما رأيناه فيما أخرجه من مسرحيات سعد الدين وهبة , ونحا نحو الطبيعة والواقعية التاريخية كمال عيد في (الضفادع) و (فأر السبتية) و(الحضيض) , وفعل سعيد أبو بكر ذلك أيضاً فيما أخرج من نصوص للمسرح الكوميدي مثل (المريض بالوهم) لموليير و عبد الرحيم الزرقاني

في (سليمان الحلبي) و(ليلي و المجنون) و(على جناح التبريزي و تابعه قفه) .

المخرج المسرحي و القراءة التفسيرية للنص

وتقوم القراءة التفسيرية للنص المسرحي على قاعدة التأويل عند تصوير حياة النص من خلال منظور و المخرج و فكره و رؤيته الإخراجية ليظهر فكر المخرج معمقاً لفكر المؤلف وملقياً ظلاله على النص . و في هذا المجال يبرز اسم نبيل الألفي في بعض الأعمال التي أخرجها مثل مسرحية (شذوذ) و (الأميرة تنتظر) و (الإمبراطور يطارد القمر) و (ثورة الزنج) و يبرز في الجيل التالي له كرم مطاوع في قراءاته التفسيرية لأعمال من إخراجه مثل (أجاممنون) ,(يس و بهية) , (الفرافير) , (ليلة مصرع جيفارا) , (الفتى مهران) (يرما) و يبرز كذلك أردش في (لعبة النهاية) و(أنتيجونا) و (دائرة الطباشير القوقازية) , (الإنسان الطيب) و أحمد زكي في (الغول) (مارا – صاد) (سندباد) (أنتيجون) (ابن البلد) وحسن عبد السلام في (راشامون) (الزنزانة) (مأساة الحلاج) وأحمد عبد الحليم في (ليالي الحصاد) (باب الفتوح).

المخرج المسرحي و القراءة الشكلانية للنص :

وفيها تنحو الصورة المسرحية منحى شكلانياً يغلب فيها الشكل على المضمون و قد برز في هذا الأسلوب حسن عبد السلام في عروضه للمسرح الخاص و في عروضه الاستعراضية أو ذات الصبغة الاستعراضية كرائعة المسرح الخاص (سيدتي الجميلة) ورائعة مسرح الدولة (رصاصة في القلب) وكذلك فعل جلال الشرقاوي بدءاً من (مدرسة المشاغبين) التي أفسدت أجيال الشباب و ما زالت و(أنت اللي قتلت الوحش) و(الجوكر) و(الخديوي) و (أفرض) و (حوده كرامة) وفعل ذلك أيضاً حسين جمعة في (شهر زاد) و (المرجيحة) و (الدنيا رواية هزلية) و (الاسكندر الأكبر) ومن الجيل الرابع اتجه أسلوب فهمي الخولي نحو الشكلانية أيضا في (الوزير

العاشق) و غيرهما و من مخرجي الجيل التالي اتخذ محمد صبحي الأسلوب الشكلاني نفسه فيما أخرج من كوميديا .

المخرج المسرحي و القراءة التفكيكية للنص

وتتمثل القراءة التفكيكية للنص في إعادة تصوير حياة النص وفق ترتيب جديد قد يقدم مشهداً وقد يضيف إلى فكرة النص فكرة نقيضه لطرح المؤلف كما فعل بريشت في تصوره الإخراجي لمسرحية (في انتظار جودو) حيث استخدم شرائح سينمائية تصور الحياة في أنحاء العالم حيث العمران والتصنيع والزراعة والعمل الدائب في مقابل صورة (استراجون وفلاديمير) في النص في قعودهما انتظاراً لمجهول مأمول منهما قد يكون القدر أو الأمل أو الموت أو الرحيل إلى فلسطين حيث الوعد الإلهي لليهود فيها وفق الفكر الصهيوني و ذلك ليظهر عدم جدوى الانتظار و يكشف عن تناقض الفكرة التي يطرحها النص و يبين خطأ كل من ينتظر انتظاراً سلبياً ويوضح قيمة العمل حيث الأساس الذي يشكل الحل لكل مشكلات الحياة الإنسانية التي لا قيمة لها بدون إعمار الكون ومن هنا تبطل قيمة الانتظار السلبي و لا جدواه و بذلك يعزل بريشت حالة انتظار هذين الشخصين (فلاديمير واستراجون) عن حياة البشرية فهما وحدهما المنتظرين في حين أن العالم كله يعمل ويكد ومن هنا يصبح فعلهما مناقضاً لطبيعة الحياة البشرية . فهما هنا غير صنف البشر فالبشر اجتماعيون فاعلون عاملون معمرون .

وبذلك كشف بريشت تناقض الفكر العبثي في مسرح بيكيت وكيف أن الإنسان في تصور العبثي إن وجد فهو نمط أو حالة خاصة لا تنسحب على كل إنسان .

والإخراج بذلك يشكل خلقاً إبداعياً لفكر يناقض فكر النص و حياة مقابلة للحياة التي عنى النص بتصويرها في محاولة إقناعنا بوجودها العبثي. وما كان ذلك كله إلاّ في إطار القراءة التفكيكية (قراءة الإساءة) التي تكشف عن تناقضات النص .

الفصل الثاني

المخرج بين لغة النص و لغة الرقص

المبحث الأول

المخرج المسرحي و القراءة الجمالية بلغة الجسد

الإرهاب و أسلحة وليد عوني الجمالية

ثلاثة ظلال لثلاث شخصيات ملتصقين في جلسة القرفصاء على صف واحد , وفي خط مواز للستارة الخلفية للمنظر (بانوراما) تنعكس عليها من خلفها بؤرة ضوء شمسية ليحيل الضوء المنعكس عليها المتقرفصين الثلاثة و أمامهم قائدهم الذي يتقرفص جلوساً على الطرف الأيسر المتقدم في مواجهة جمهور المتفرجين يحيلهم إلى خيالات ظل لا ملامح لأي منها خاصة و أنهم يرتدون زياً موحداً هو في الحقيقة أقرب إلى زي المنقبات المتأسلمات اللواتي تصطدم بهن أعين المارة كثيراً منذ منتصف السبعينات فلا ترى سوى خيمات تسعى في الشوارع و تزحف في الأسواق .

وإذا كان توحد الزي يوحي إلينا بنمط ثقافي دوجماطيقي , فإن الخلفية الموسيقية توحي بذلك أيضاً وهي تتسلل بنعومة في تواز مع صورة ذلك الثالوث المتقرفص و المتربص في هيئة ما بعد السجود يتقدمهم من يؤمهم بما يوحي بأنهم في حالة أداء فريضة , ولا يشذ عن تلك الوداعة والهدوء سوى نقرة إيقاعية متتالية كتوالي دقات بندول الساعة ولكن في زمن متباعد و على فترات زمنية متوحدة ومتكررة تقطع سكينة هذا الأداء الذي يبدو مسالماً متسامحاً يعيش حالة الإذعان والاستسلام مستمتعاً وقانعاً .

ولأن هذه الصورة التشكيلية التعبيرية في هذا التكوين المأموم بالناقر بآلة أو مقرعة خشبية بإيقاع نقرة واحدة متكررة ذات مقطع صوتي واحد , لأنها تظل أمامنا لفترة من الزمن تبدو طويلة نسبياً , لذلك تحدث لدينا حالة من التوتر أو نوعاً من القلق إذ نعيش حالة التعود على شئ واحد رؤية وسماعا , وهو ما سوف يصيبنا بحالة من الملل كلما طال تجسيد تلك الحالة

على المسرح و عندما يقترب الملل من نفوسنا ينهض أمام الصف و يـــدور في محوره يميناً و يساراً في تكوين حركي رشيق يقلده الثالوث التابع والقابع خلفه , يستنهض خيالات رجال و نساء خلف ستار الخلفية المنعكسة عليه من الأمام هذه المرة بأضواء (الشمسة) فنراهم رافعي الأذرع إلى أعلـــى فـــي حركة طلب الغوث و النجدة مع إيقاعات أجراس كنيسة تتداخل مع همــهمات أشبه بهمهمات المصلين , ثم ما يلبث أن ينطفئ ضــوء الشمســة لتنعكــس الإضاءة المسرحية الخضراء على أرضية الفضاء المسرحي الخالي من أيــة مناظر لنرى منخفضات من الأرض و مرتفعات في حالة فوران , تغطي كل الفضاء المسرحي , كما لو كنّا أمام زخات من الأمواج العاتية التي تتحــرك ببطء و في تنويعات في الشكل و في الحجم و في الحركة نحو الصالة بمـــا يوحي بأن طوفاناً يزحف نحونا . وما كانت مادة تلك اللوحة التعبيرية ســوى راقصين وراقصات اختفوا أسفل قماشة واحدة خضراء غطت كل المســاحة الفضاء (خشبة المسرح) و شكلوا لنا هذه النجود والوهـــاد والمنخفضـــات والتيارات و حالة الغليان المنذر لنا مرة بالخوازيق و مرة بالسيوف و مـــرة ثالثة بالمسدسات عن طريق بروز أيدي الراقصين الذين لا نرى منهم أحـــداً والمتخفين تحت الأرض والذين تنشق الأرض عن أدوات إرهاب يرفعونـــها في زحفهم و تلويهم على شكل حيّات متنوعة تفجرت عنها الأرض في كـــل البقاع فجأة تتوالى لوحات العرض الراقص (تحت الأرض) الذي قدمته على مسرح الجمهورية (فرقة الرقص المسرحي الحديث) بالأوبرا المصرية فـي حضور الفنان فاروق حسني وزير الثقافة و الدكتور سمير فرج رئيس هيئــة الأوبرا و لفيف من الفنانين و النقاد وشباب جمهور الأوبرا وأعضاء الفـــرق الأجنبية المشاركة في مهرجان الرقص المسرحي ٢٠٠٢ لتصب كلـــها فـــي مصب فكرة رئيسية هي فكرة الإرهاب من حيث صورها و منابعها ونتائجها المدمرة التي تترك أثراً دموياً بعيد المدى في حياة الشعوب الآمنة المســالمة , ومع توالي صور الإرهاب المنظم القابع تحت الأرض في حركة غليان مـــا أن تهدأ قليلا أو تحبط و تخمد نارها إلا وتبدأ من جديد في التفـــاعل تحـــت

الأرض و الانبعاث الدموي من جديد تبطش بأسلحتها المعدنية مرة والنارية في مرة ثانية أو تتلوى و تتثنى حيات فاتكة مزروعة في كل شبر من الأرض . وهي تعرف بعضها بعضاً بحيث يستحيل على أحد أن يدنس و لو على هيئة ثعبان أسود اللون في مقابل لونها الأبيض والوردي فهي تكشفه وتسلب منه شكله الثعباني أي لباسها الذي اقتبسه ليوهمها بأنه من جماعتها وعند ذلك تقتله .

واللافت للنظر أن هذه الصور الإرهابية لجيوش الظلام الذين يرون أن الماضي هو حياة الحاضر والمستقبل تبدأ حركتها الهجومية في كل مرة من خارج حدود أرضها الخضراء التي تظل منذ بداية العرض خضراء , بفعل التركيزات الضوئية و مادة القماشة التي تغطي أرض المساحة الفارغة و لونها الأخضر. وذلك دلالة على أن الأرض العربية كانت و ما تزال خضراء ونابضة بالحياة النامية على الرغم من أنها لم تعد تنبت سوى السيوف والخوازيق والطراطير والمسدسات و مع أن سماءها لا تمطر سوى الخناجر و السيوف .

فمع كل هجمة إرهابية من تحت الأرض تبدأ خط سيرها من أسفل (البانوراما) الخلفية التي تضيؤها شمسة توحي بأنها جهنم . فكأن التوجيهات أو التخطيط الفكري الإرهابي يأتي من خارج الأرض العربية وأقول العربية لأن يداً رئيسية قائدة من تحت الأرض تؤم كل الأيدي وتوجهها إلى نوعية السلاح الإرهابي المطلوب استخدامه في كل مرحلة من مراحل ذلك الطوفان الدموي الجبان الذي يضرب ضربات عشوائية في كل لحظة و في كل اتجاه و إلى كل شئ و بشكل مباغت .

فيد الإمامة المتخفية تلك عندما ترفع سكيناً ترفع كل أيدي الخفاء والإظلام السكاكين وعندما ترفع مسدساً تصبح كل أيدي العصبة الظلامية مسدسات وعندما تستحيل إلى حية ضخمة فتّاكة تتلوى في كل ناحية تستحيل أيدي التنظيم السري الإرهابي المتمسح في الأديان إلى حيّات وثعابين لا يستطيع من تزيي بزيها أن يخدعها بأنه من جماعتها فهي تعريه وتقتله. فهذه

اليد الأمامية ما تلبث أن ترفع دمية لفتاة عربية تحركها كيف تشاء وتتنقل بها عابثة في كل بقعة من بقاع الأرض (في الفضاء المسرحي العريض) دلالة عبث يد الأمامة أو يد العمالة تلك بكل بلد عربي علي حدة , فيد العمالة أو الإمامة وهما وصفان ليد واحدة بدأت بالاستغاثة والدعاء فتبعتها أيدي التابعين مرتفعة مستغيثة ثم ثنت بإشارات التهديد والوعيد وثلثت بالتحول الجني إلي خناجر و مسدسات وحيات , ثم محركة للدمى (البلدان العربية دون استثناء) .

غير أن اللافت للنظر أيضاً أن كل النشاط الإرهابي و إن كان يستمد سبل حياته من آبار الفكر الإرهابي المسمومة من خارج حدود أرضنا الخضراء , إلا أن هناك من يمهد الأرض دائماً لتلك الفلول المرتزقة الزاحفة تحت الأرض و التي كلما انكمشت رقعة الأرض التي يختفون تحتها بسط لبعض الخونة العملاء من داخل الأرض نفسها , بسطوا الأرض لتلك الفلول وفتحوا لها الطرق و الدروب المستغلقة, فالرباعي المنقب الذي رأيناه في بداية العرض في حالة ركوع و تهجد (ثلاثة خيالات ظل في صف راكع يؤمهم خيال ظل) ما يلبث أن يشذ بنقرة إيقاعية ذات مقطع واحد متكرر يخلق حالة قطع نشازي للجو الهادئ والرومنسي الذي يعايشه الثلاثي التابع في ركوعه و الذي ما لبث أن يتحول إلي شعوذة أو ذكر أو دروشة وتطوح جسدي يتطور و تعنف حركته ثم يختفي لتتحرك الأرض الخضراء الغطاء وتتبعج إلي أعلي ومن أسفل فتصاب بالبثور و النتوءات و الأغوار والانكماش والانبساط , كما لو كانت تخفي تحتها بركاناً , وما يلبث عملاء الداخل الذين كانوا ورعين مستكينين و مذعنين أن يمهدوا الأرض لعصابات الظلام ويبسطونها إذ يفردون قماشة خشبة المسرح الخضراء من اتجاهات زوايا المساحة الفضاء الأربعة من أعلي و من أسفل و يظلون كما هم بالزي المنقب الذي ليس فيه سوي ثقبين للعينين يوجهون ويرشدون و يمهدون لعصابة الظلام و لرجال الأمن أيضاً فهم عملاء مزدوجين!!

ولما تجتث الأيدي الخفية في مرحلة من مراحل ظهورها الإرهـابي الفاعل و تتباطأ حركة المساعدة الداخلية تلك يظهر دور القصـور الذاتـي للفول الإرهابي فتستنهض نفسها بنفسها داخلياً عن طريق قيام بعض الأيـدي النابتة من أسفل الأرض برش زخات من المعطر المنعش الذي يعيد إنبـات الأيدي الخناجر و الأيدي المسدسات و الأيدي الحيات .

وهنا تنفجر اليد (الإمام) بالضحك الغليظ , العريض و المسـتطيل في آن واحد و تشب وتشب واقفة متعاظمة متفاخرة بما أنجزت , إذ خلفـت واستنبتت آلاف الأيدي الظلامية والأيادي الثعبانية , وفجأة و هي فـي أوج زهوها و تناقلاتها الاستعراضية المفاخرة بما أنجزت تخـرج عـن حـدود الأرض التي تخفت تحتها فتصبح في ضوء الشمسة خارج الحـدود خلـف البانوراما التي تفصل ما بين حدودنا الوطنية و حدود غيرنـا , تلـك التـي تصدر لنا الإرهاب, وهنا تغتاله رصاصات العصابات التي استزرعها فـي الأرض التي نشأ عليها !!

وفي ذلك إحالة سيمولوجية إلي زيارة السادات لإسرائيل و ظـهوره في دائرة الضوء العالمية انتهاء بحادث المنصة , حيـث التـهمت الأيـدي الحيات حياة خالقها.

وتتقاذف الأيدي في مرة تاليه الأحجار فتلقيها علي الخلفية الجهنميـة التي ترمز إلي الدولة العبرية العدو الخارجي للأمة العربية بما يشخص لنـا الانتفاضة الفلسطينية و حينما تخمد نارها تنبت من الأرض الأيدي النخيـل غير المثمر الذي تجتثه (سيارة الأمن بالريموت كونترول) والتـي كلمـا تعثرت قام أحد العملاء الأربعة بتوجيهها و تعديل مسارها حتى تجتث نخلـة إرهاب هنا و هناك .

غير أن العرض ينتقل بنا في لغة الأيدي الراقصة إلى تجسيد دولـة الناطحات الأمريكية في زمن النطح و النطاعة و إرغام العالم على الخنـوع والطاعة لتصبح الأيدي ناطحات سحاب تتراشقها بعـض الأيـدي الخفيـة

بصواريخ ورقية , لا تؤثر فيها . إلى أن تتقصد طائرات ورقية تندفع مقذوفة من الكواليس (عالم الخفاء) إلى البرجين الأكبر في نيويورك فينهارا ! !

وهنا تقوم قيامة المنطقة كلها فتسمع أصوات أزيز الطائرات وقصف المدافع و القاذفات الصاروخية و يرتفع النصف الأمامي من الغطاء الأرضي الأخضر الذي ظل ملاذاً للعمليات الإرهابية المتأسلمة طوال زمان العرض : (المعادل الموضوعي لفترة نشوء الإرهاب المتأسلم وازدهار نشاطاته حتى انحساره جزئياً)

ينكشف الوجه الأمامي المواجه للجمهور من الغطاء الأرضي مرتفعاً إلى سقف المسرح في تكوين جمالي بديع يشكل كهفاً يرتفع عن أشلاء بشرية (سيقان نسائية بأجزاء من ملابسها الداخلية) ويتحرك العملاء الأربعة ليفتشوا عن كل شئ و يقلبوا الأشلاء البشرية ثم يتوقفوا لفترة ملحوظة وهم يمسكون بالسيقان من الأشلاء النسائية و يلامسون الملابس الداخلية العالقة بها!!

ويرتفع مقطع غنائي يتيم بصوت فيروز (ما في حدا) يتكرر على فترات شبه متباعدة دلالة انعدام مقدرة أحد في عالم السياسية العربية وقياداتها على ينبس شفاه في مواجهة إرهاب النطاعة الأمريكية.

وهنا نجد العروسة الصغيرة التي ترمز إلى الأمة العربية و التي كانت تحركها طوال العرض يد الإمامة أو العمالة الخفية في كل اتجاه وحسبما تريد و تشاء نجدها عروسة كبيرة متضخمة تنزل إلى الصالة و تقف أمام أسفل خشبة المسرح في جانبها الأيمن تعض أصابع الندم و تندب حظها العاثر بعد انهيار برجي التجارة العالمية بنيويورك و تدق بكلتي يديها على حافة خشبة المسرح كأنها تلجأ إلى الجماهير العريضة و تستنجد بها في محنتها على أثر سياسات التنطع والنطح العشوائية للقيادات الأمريكية . وبعد فهذه الوقائع الإرهابية الراقصة على خشبة مسرح الجمهورية بأسلحة " وليد عوني " الجمالية و لغة البديع الراقص الذي يتسلح بالفكر الجمالي مغلفاً الفكر السياسي النقدي دون أن يكون وليد عوني رجل فكر أو رجل سياسة و دون

أن يزعم ذلك هي أكثر تأثيراً من كل ما كتب عن الإرهاب و أقول ذلك ولي كتاب في ثلاثة أجزاء حول (تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسوح) و أرى من زاوية أسلوبية أن تواصل وليد عوني ما بين النهاية المتشائمة لمسرحيته الراقصة (الأفيال تختبئ لتموت) ١٩٩٥ حيث يلجأ الشباب في مصر إلى الموت الجماعي عن طريق الهجرة الجماعية بعد أن استحالت حياتهم إلى قيود من العادات والتقاليد من ناحية و التي جسدها الراقصون بأطواق الهولا هوب التي لا يخرج منها أحد منهم كبرت أو صغرت وإنما كل ما يملكه الواحد منهم هو أن يحيا بداخلها حركة أو رقصاً . سرعة أو بطئاً من أعلى أو من الوسط أو من أسفل . كما حالت الحواجز الإدارية والقانونية دون تخالطهم مع مجتمع أكبر أو أعرض هو مجتمع الصالة إذ وضعت شبكة كبيرة مكان الستارة الرئيسية لخشبة المسرح مع تصاعد أغنية عبد الوهاب (حب الوطن فرض عليّ) و فيلم محمد بيومي الذي صور في الثلاثينيات من القرن العشرين والذي يسجل تداخل المواصلات و البشر والحيوانات و الباعة في ميدان باب الحديد بمحطة سكة حديد القاهرة و هو ما يحيل إلى صورة ذلك أيضاً في نهاية التسعينات و مع بزوغ فجر القرن الثالث الميلادي . فلا شئ قد يتغير عمّا كان في الثلاثينات و هو أمر يحض على الانتحار الجماعي للشباب مصر و ذلك بالهجرة الجماعية أو الاختباء عند الإحساس بالنهاية كما تفعل الأفيال عند شعورها بدنو أجلها .

فهذه النهاية المتشائمة و الحزينة لعرض (الأفيال تختبئ لتموت) أدت إلى بداية الحدث في عرض (تحت الأرض ٢٠٠٢) لأن الشباب الذي يئس من إمكان الحياة الحرة الكريمة دون قيود و الذي يئس من إمكان التغيير و من عدم رغبة المسؤولين في أي تغيير بعد طول معاناة و صبر لأن المسؤولين يرفعون له شعار حب الوطن فرض عليّ هذا الشباب الذي هاجر في نهاية عرض الأفيال واختبأ . . إنما اتخذ من (تحت الأرض) ملاذاً ومعملاً لاستزراع أشجار سامة استزراع أيدي خناجر و ثعابين و سيوف وخوازيق و مسدسات حيث تلقفته العناية الأجنبية ووجهته ضد بلاده .

فليقل من شاء له أن يقول عن المسرح الراقص و لغة الجسد في المسرح بالإيجاب أو بالسلب . ولكن من شاهد عرض (تحت الأرض) بعين فكره و بعين الواقع السياسي العربي و العالمي سوف يصفق طويلاً لهذا العرض الذي قال كل شئ عن الإرهاب دون كلمة واحدة و في ساعة واحدة هي الزمن الذي استغرقه فأمتعنا بجماليات الحركة وجماليات المعادل التشكيلي المرئي للموضوع الذي طرحه و هو الإرهاب ما صدّ عناية رجال الإعلام و رجال الأمن ورجال الفكر ورجال السياسة الداخلية و الخارجية ورجال القانون الدولي و الجنائي على مدى خمسة وعشرين عاماً سودوا فيها عشرات الكتب وآلاف المقالات و عشرات المؤتمرات و الندوات و ما يزال مصطلح الإرهاب ملتبساً عند العامة و الخاصة .

وإني أدعو الفنان فاروق حسني أن يوجه هذا العرض الراقص لغة والسياسي فكراً وموضوعاً إلى المحافظات و أمانات الحزب الوطني والأحزاب الأخرى لأنه أشد تأثيراً وبلاغة من ألف كتاب أو مقالة عن الإرهاب . كما آمل أن يعرض هذا العمل على كبار المسؤولين من سياسي المراهقة الأمريكية وعلى رأسهم بوش الابن ليشاهدوا أنفسهم في هذا العرض امتثالا للنطاعة .

وأخيراً فوليد عوني قد وظف الفن بلغة الحركة و الصورة . . لغة الجسد لكشف منابع الإرهاب وصوره و حارب بأسلحته الراقصة .

ملامح التجريب عند شباب مخرجي المسرح في مصر

نرى (شمس النهار) بقاعة جورج أبيض بالمسرح القومي بالعتبة باللهجة العامية المصرية بإخراج ممدوح عقل . و هي تجربة انتقصت من رشاقة لغة الحكيم المسرحية و جمالياتها ومنطقها الفكري الكثير الكثير. الأمر الذي يجعلنا نقول إن مثل تلك التجربة هي لون من ألوان العبث غير المسؤول و هو عبث لا يستند إلى رؤية أو تصور أو خطة كذلك شاهدنا (حلم منتصف ليلة صيف) لشكسبير على مسرح السلام بالقاهرة من إنتاج فرقة المسرح الحديث حيث الشخصيات تتحرك على أحذية باتيناج و الممثلون

يؤدون المشاهد الغرامية والمواقف الرومانسية و في نهاية كل مشهد رومانسي يلقي الممثل بقنبلة تنفجر في خلفية منظر الغابة فتحدث دوياً هائلاً ينقض كل ما ادعاه المتحابان و ينسف رومانسية الموقف كله . و لا أدري ما الذي خطط له مخرج العرض , ولماذا يتصدى لنص كبير من كلاسيكيات مسرح شكسبير الرومانسي فيشوهه بمثل ذلك التشويه دون أن يرتكز عمله على رؤية أو خطة أو فكرة يريد تحقيقها من وراء تعرضه الصغير لمثل ذلك العمل الكبير .

ومن نوادي المسرح بهيئة قصور الثقافة نتوقف عند ثلاثة عروض أحدها للفنانة التشكيلية نهى سمير وهو بعنوان (شيزوفرنيا) و قدم على مسرح ثقافة شبين الكوم بالمنوفية ٢٠٠٠. وهو عرض يقوم على التشكيل والتكوينات اللونية والحركية في الضوء و الظل حيث ينتهي فنان تشكيلي من إبداع لوحات تشكيلية متنوعة وعند اكتمالها تخرج التكوينات والشخصيات التشكيلية من أطرها المغلفة بأغلفة شفافة (بلاستكية) بعد أن تصارع من أجل الخروج بتمزيق الأغلفة الشفافة , وتخرج إلى الفضاء زاحفة لتلتهم خالقها ومبدعها . والعرض يقوم على التعبير الجسدي في مصاحبة الموسيقى الكلاسيكية , وهو تعبير حركي يستلهم قصة بيجماليون فيما يبدو .

أما العرض الثاني و إن كنت أراه غير تجريبي فهو عرض مسرحية (القفص) و لكنني أتوقف عنده للثناء على طاقات الممثلين فالنص مترجم وهو من تأليف فراتي و يركز على البعد النفسي للشخصيات حيث يصنع أحد الشخصيات قفصاً يسجن فيه نفسه في داخل مسكن أسرته الذي تعيش فيه أمه و أخته المخطوبة و أخيه و زوجة أخيه الشابة الجميلة التي يشك زوجها في سلوكها طوال الوقت ويؤنبها طوال الوقت و يتهمها بالخيانة ويهينها أمام أسرته بل يغتصبها – مع أنها زوجته – أمام أخيه المحبوس حبساً باختياره في قفص من صنعه منعاً لنفسه عن إيذاء الآخرين و حماية له من أذى الآخرين . ولأن زواج الأخ من زوجه زواج كاثوليكي , فإن الزوجة تستغل رغبة الأخ كريستيانو المحبوس باختياره في قتل أحد ما و تشعل نار العاطفة

المختبئة بين جوانحه و المكبوتة مما يترتب عليه الوقوع في هواها وهنا يلح في طلب الخروج من قفصه بعد أن رفض و بشكل قاطع من قبل محاولات أمه وأخته الملحة لإخراجه من حبسه دون جدوى , ولكن بعد أن أخفت (كيارا) زوجة الأخ مفتاح قفل القفص و هي الساعية وفق مخطط مدروس إلى الخلاص من زواجها على يد الأخ الموتور المحبوس الذي أحالته إلى عاشق لها متيم بحبها و دمية في يدها و تنجح إثارة الزوج أمام شقيقه المحبوس فيتهيج و يجري خلفها هنا و هناك إلى أن تلتقطه من بين فتحات سياج القفص يدا أخيه الموتور كريستيانو و لا تترك عنقه إلاّ بعد أن يسقط خارج القفص جثة هامدة. و هنا يطالب كيارا بأن تخرجه من محبسه فإذا بها تتراقص و تتقافز هنا وهناك وهي تصيح (لقد تحررت . لقد تحررت) و مع إلحاح طلبه في تخليصها له من قفصه تصيح في وجهه (لن ينالك أذى لأنك مجنون . . يا مجنون) ويتصاعد هياجه دون جدوى في محبسه و هي تتراقص و تتقافز تعبيراً عن تحررها من ذلك الزواج الأبدي . و النص فيه مقاربة مع مسرحية أونيل "القرد الكثيف الشعر " .

فإذا راجعنا ذلك العرض على مفهوم التجريب لا نجد سوى بصيصاً منه , يتمثل في وضع المخرج الشاب لجمهور المتفرجين بداخل قفص أو سياج أكبر في مواجهة قفص أصغر حجماً ليتفرجوا على ذلك الإنسان الذي ارتضى أن يكون حيواناً بداخل قفص شأنه شان يانك في القرد الكثيف الشعر.

غير أن المخرج الشاب رتب جمهور عرضه في مواجهة المنظر المسرحي . وأجرى العرض في وجود الجمهور على خشبة المسرح و كان الأجدى أن يجعل جمهوره يطوف مع بداية العرض حول القفص كما لو كان يشاهد حيواناً في قفصه بداخل حديقة الحيوان . . و أن يجلس جمهوره بعد ذلك في شكل حلقة تحيط بالقفص و بالصورة المسرحية كلها من كل الجهات مع ما يجوز حدوثه من مداعبات الجمهور لما بداخل القفص !! كذلك غاب عنه إدراك الوظيفة الدرامية للإضاءة المسرحية في مسرحية تتمحور أحداثها

حول الصراع النفسي , فهي من نوع (السيكودراما) فلم يدرك انعكاسات المجتمع الأسري و المجتمعي خارج القفص على من بداخله و لا انعكاسات ذلك الإنسان الذي اختار أن يسجن نفسه بنفسه على مجتمع الأسرة وعلى المجتمع المتحلق حوله , و لو كان أدرك ذلك لكانِ للإضاءة دور درامي يعكس ظل المسجون في القفص على من في خارج القفص و يعكس ظل المجتمع المتحلق حول القفص على من بداخله و هنا كان يجوز لنا أن نحكم على عرضه بأنه عرض تجريبي .

أما التجربة الثالثة فهي من نادي مسرح قصر ثقافة الأنفوشي أيضاً وهو عرض (ساعة في قلبك) الذي فاز بالجائزة الأولى لمهرجان نوادي المسرح بهيئة قصور الثقافة ٢٠٠٢ و الذي أقيم على مسرح الهناجر بالقاهرة. و العرض من إنتاج ورشة عمل جماعية إعداداً أو تأليفاً و بإخراج الشاب شريف الدسوقي وهو أحد عمّال خشبة المسرح بقصر ثقافة الأنفوشي. وقد ولد أسفل خشبة مسرح إسماعيل يس بالإسكندرية حيث كان أبوه (عم دسوقي) المسؤول عن ذلك المسرح قبل هدمه و إنشاء عمارة سكينة مكانه .

و العرض أشبه بارتجالية تتعرض للعادات و التقاليد في مجتمعنا المعاصر يبدأها العرض من البحر أي من عالم الطهارة و النقاء إلى الحياة الأرضية , وكأن المخرج قد استبدل جنة آدم بالبحر واستبدل آدم و حواء برجال شبان و بنات و أنزل الجنسين أزواجاً من البحر إلى الأرض كمعادل موضوعي لقصة نوح و حمله من كل جنس زوجين في اليم , وعند نزول الجنسين إلى الأرض نرى كل المتناقضات فتتحول البراءة و النقاء و الطهارة إلى سلوكيات مشينة و تشوه صورة الإنسان رجالاً ونساء , فنجد الأم و هي ترضع طفلها تأمر رضيعها بالبصاق على وجه أبيه , فيفعل الطفل مغيباً والغريب هو رد فعل الأب نفسه , إذ نراه مرحباً ضاحكاً في بلاهة ظاهرة.. و هو يقول بفخر " ابني " وكأنه يؤكد شبهه به ويحيلنا إلى سلوك الأب نفسه عندما كان طفلاً رضيعاً مع أبيه . ويعرض التناول أيضاً لظاهرة تربية الأمهات لأطفالهن حيث تلجأ الأم إلى تخويف صغارها و تحذيرهم من

الخروج إلى الشارع خوفاً عليهم من (أبي رجل مسلوخة) و هـــي لقطـــة انتقادية حادة الأسلوب لتربية أطفالنا في المجتمعات العربية , ذلك الأســلوب التربوي الفاسد الذي ينشأ أطفالنا في ظله كيانات هشة لا حول لها ولا قــوة. كذلك يعرض لصورة اجتماعية في حياتنا اليومية حيث تنتشر ظاهرة الغــش وتستشري داخل لجان الامتحانات فتؤدي إلى تخريج أجيال جديدة مســـطحة وجاهلة و مستمتعة بجهلها ومفاخرة به وغير ملمة بشئ ما مفيد يؤهلها لتسلم المناصب التي تتربع على مقاعدها في الحياة العامة فيما بعد . وإلى جـــانب ذلك صورة تربة الأمهات لبناتهن حيث تعمد الأمهات إلـــى الإعتـــام علـــى المعلومة الجنسية و تصادر كل سؤال يعنّ للفتاة أن تسأل أمها عنه فتكبت في داخلها نزعة طبيعية وغريزية بكلمة واحدة (عيب) فسؤال البنت لأمها عــن (سبب حمل البنت في بيت زوجها وعدم حملها في بيت أبيها) يلاقي بالكبت في كلمة من مقطع واحد حاد (عيب) ظناً من الأم أن ذلك كفيــــل بإنــهاء المسألة .

والعرض كما نرى هو أشبه بتقرير درامي عن أساليب تربية الطفــل في مجتمعاتنا العربية و يتخذ من مصر – ربما – نموذجاً وهو بذلك يدخـــل في حيز ما يعرف بالأوتشرك الذي كان لوناً من ألوان قياس الرأي العام فــي الاتحاد السوفيتي و من قبل ذلك كان لوناً من ألوان التقرير الدرامي لحــال أو صورة من صور الحياة الإنسانية فيما أبدع الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيكوف.

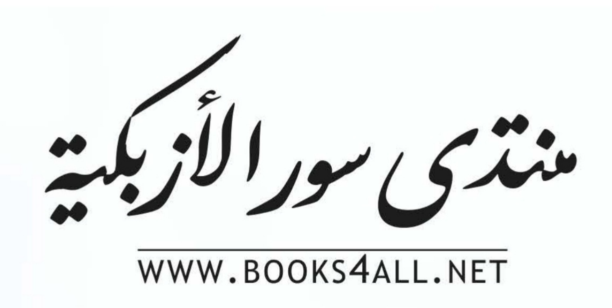
ومن المناسب هنا أن تشير إلى أن هذا اللون قد انتشر في مصر فــي تجارب مخرجيها الشبان وإن أمتد أيضاً إلى بعض العروض لمخرج أو أكثر من مخرجي الجيل الثالث . . فسمير العصفوري كان له عــرض مســرحي تحت عنوان (إيزيس يا..) (٢٠٠٠ بالمسرح الحديـــث بالقـــاهرة) عــن مسرحية ميخائيل رومان (إيزيس حبيبتي) و هو عـــرض أشــبه بتقريــر درامي مجسد عن دولة الاستخبارات المصرية في الستينات و كذلك عولّـــت عروض المسرحيات الأخيرة للينين الرملي مثل (بالعربي الفصيح) و (كلنا

كده عايزين صورة) على ذلك الأسلوب (التحقيـق الدرامـي) أو المنشـور الدرامي و هو ما ظهر بوضوح في عرضه الأخير بمسرح الـهناجر ٢٠٠٠ (كلنا كده عايزين صورة) حيث مجموعـة صـوره المسـرحية الملتقطـة لسلوكيات الناس في مصر لقطات فيها من التفصيلات المعيشة الكثير بـهدف انتقادها – و ليس نقدها – لأنه يكشف عن السـلبيات و المتناقضـات فـي سلوكيات الناس دون إيجابيتهم و ما يجعلني أصف هذه العروض بأنها مـن نوع المنشور الدرامي أنها عبارة عن مجموعة من الصور التـي تشـخص سلوكيات متفرقة في الناس في حياتنا المعاصرة والمعيشة دون أن ترتبط تلك الصور بحدث ما . هي مجرد صور منتقاة لسلوكيات مشينة تتجمع أو يتتـابع عرضها على الجمهور ليرى أمام مرآة العرض صوراً متعـددة و متباينـة لزوايا وجهه الاجتماعي القبيح . و التجريب فيها قائم علـى تجميـع هـذه الصور تحت شعار مباشر واحد قاله سقراط منذ آلاف السنين (اعرف نفسك) وإذا كان عرض لينين الرملي ذا نهاية مفتوحة , فإن عرض (ساعة في قلبك) انتهى بدائرية الأسلوب حيث البداية أو الميلاد الاجتماعي للإنسان مع النزول إلى الأرض بدءاً من البحر ثم النهاية بالعودة إلى البحر ثانية , لكنها عـودة انتحار هذه المرة . فمن الماء بدأت الخليقة دون إرادتها أيضاً . و لا شـك أن كلا العرضين يعكس رفض الشباب , جيل شباب ثورة يوليو ممثلاً في لينيـن الرملي وجيل شباب حرب أكتوبر ١٩٧٣ ممثلاً في شريف الدسوقي ورفاقه. يعكس رفضهم لذلك المجتمع الذي نعيشه منذ السبعينات و إلى الآن . وسواء ولي الشباب ظهورهم للحياة الاجتماعية وانتحروا انتحاراً جماعياً مادياً بإلقاء أنفسهم في البحر أم انتحروا انتحارا سلبياً بالاكتفاء بتشخيص الصور السـلبية التي تعيشها مجتمعاتهم فكلا النهايتين الرافضتين تنطوي على سلبية شـباب هذين الجبلين : جيل الشباب نكسة يوليو ٥٢ و جيل شباب انتصار أكتوبـر ٧٣.

غير أن اللافت من حيث المعادل المرئي المنظري للفضاء المسرحي في عرض (ساعة في قلبك) هو وجود حبلين ممتدين بعـرض المسـاحة

الفضاء على خشبة المسرح يعلو أحدهما الآخر وشاشة عرض سينمائي في الخلفية الفضاء و على الأرضية ملصقات متجاورة يقوم المؤدون بانتزاع عدد منها لينشروها معلقة على أحد الحبلين الممتدين في الفضاء لتشكل مجموع الوحدات التي يتم تعليقها في مواجهة جمهور المتفرجين صورة ما سوف يعرض عليهم , وهكذا ينزع الممثلون وحدات كل صورة لتنشر مجمعة على الحبال لتعطي انطباعاً أو إعلاناً مصوراً عن الصورة قبل تشخيص المؤدين لها تمثيلاً بالتعبيرين الصوتي و الحركي. ولا شك أن في ذلك لوناً من ألوان التجريب الشبيه بعمل المونتاج السينمائي مما يكشف عن تأثير هذه الورشة المسرحية بفن السينما و الانتفاع بها مباشرة عن طريق تصوير الممثلين في لقطة سينمائية في خروجهم من البحر مع بدء حياة العرض المسرحي و في لقطة أخرى في إلقائهم بأنفسهم في خضمه انتحاراً في نهاية حياة عرضهم المسرحي .

كذلك يمكنني القول إن المخرج قد تأثر أو اقتبس فكرة الحبلين الممتدين عبر الفضاء المسرحي وتوظيفهما في نشر مجزءات لوحات الصور التي يسبق بها تشخيص فكرتها تمثيلاً حياً اقتبسها من العرض البولندي (دونج) الذي افتتحت به عروض مهرجان القاهرة الدولي لعروض المسرح التجريبي .



المبحث الثاني

إخراج أنتجوني علي خشبة المسرح بين التصوير و التجسيد

من التجارب الإخراجية الشبابية التجريبية تجربة إخراج (انتجوني) لهاني أبو الحسن *وهي مشروع إخراج في الفرقة الثالثة بقسم المسرح تحت إشراف المخرج د. أحمد زكي .

والمخرج يؤسس عمله علي تصور قائم علي تحليل الحدث والشخصيات كأساس لكتابة نص المخرج، وذلك على النحو الآتى:

<u>أولا التيمة</u> : من الأهمية بمكان إمساك المخرج بمفتاح التيمة الفكرية الأساسية للنص وهي مزدوجة :

أ) تدور حول فكرة القانون الوضعي والقانون السماوي

ب) حكم الفرد المتسلط والمعارضة على المستوي المدني .

أما على المستوي الديني : المواجهة بين شريعة السماء وشريعة الأرض , أي الحكم الوضعي والحكم الزمني أو الديني .

<u>* إذن التيمة ذات بعدين :</u>

١- بعد سياسي تمثل في الحكم الديكتاتوري الفردي المتسلط والمعارضة السياسية له .

٢- وبعد آخر تمثل في القانون السماوي والقانون البشري ودور كل منهما في إقامة نظام بين البشر على الأرض .

والقانون السماوي أزلي أي لا يجب إبطاله , وهو صالح لكل زمان ومكان والقانون الأرضي قانون متغير ينشأ في ظل ظروف خاصة لتنظيم علاقات خاصة أو بشرية حياتية طارئة .

<u>* ويعبر عن الأطراف المتعارضة للتيمة</u> : كريون وأنتيجون :

كريون : معادل للقانون الوضعي أو الحاكم الديكتاتور فهو يمثل وظيفة الحاكم المتسلط.

أنتيجون : فهي تمثل معادل المعارضة , والتمسك بالقانون السماوي الأبدي .

*** حول الأداء الملائم لتمثيل هذا المشهد :**

* المشهد قائم على فكرة المواجهة بين ممثلي تيارين مختلفين بل نقيضين :

١- **أنتيجوني** : (المحكوم) تمثل التيار الإيماني متضافرا لديها تيار الوعي الديني مع تيار العاطفة حزنا على أخيها غير أن العاطفة دفعت الوعي عندها .

٢- **كريون** : (الحاكم) يمثل التيار السياسي .. وبذلك فهو مدفوع بصفة عامة بتيار الوعي .

أولا : فلسفة الأداء أو الأسس النظرية لأداء المشهد المسرحي :

(تتحقق بالفهم والتحليل لكل من)

١- طبيعة الموقف : (صراع الفكر الديني مع الفكر السياسي) .

٢- طبيعة كل طرف فيه وعلاقتهما ببعضها البعض .

كلاهما : (أنتيجوني وكريون) صاحب نظرة كلية للأمور .

لأنها تدافع عما تعتقده وتؤمن به وفق المنهج النقلي الحرفي لتعاليم دينية وهو منهج ثابت ويؤمن بالثبات .

بينما يدافع هو عن النظام في مجتمع اختلت قيمه وبعثت حالة تهديد من انبعاث الفوضي لذلك فمنهجه تجريبي مرتبط بمجريات الأحداث الاجتماعية اليومية وهو منهج متغير تبعا لطبيعة التفاعلات الاجتماعية المتغيرة .

* كلاهما محكوم بإطار عام لذلك فإن أداء كل منهما يجب أن ينطلق من فرضية فكرية تتناقص مع الآخر وهذا لا يتحقق سوي عن طريق أسلوب أداء يتوقف عند إبراز الصفات الخارجية للشخصية (بالتشخيص)

* إن الوعي لدي كلا الشخصيتين هو الذي يقود الحوار والمواجهة ؛ ومن ثم يتعين ظهور وعي المتلقي بأبعاد القضية الفكرية : (السياسية – الدينية) وهي قضية الحاكم والمحكوم والعلاقات بينهما . وأن تنحي مشاعر

المتلقي لهذا الموقف الفكري المتصارع تجديدا لطـــرح إشـــكالية علاقـــة الحاكم بالمحكوم .

٣- بواعث كل طرف بشكل عام : **بواعثها** : اعتقادية متصلة بالدين .

بواعثه : سياسية متصلة بالحكم .

فالقضية : إذن فكرية

وأداؤها : أداء إطاري يقف عند عرض الفكرة في مواجهة الفكرة ومحاجـــة الرأي بالرأي وذلك يناسبه التشخيص لا التجسيد .

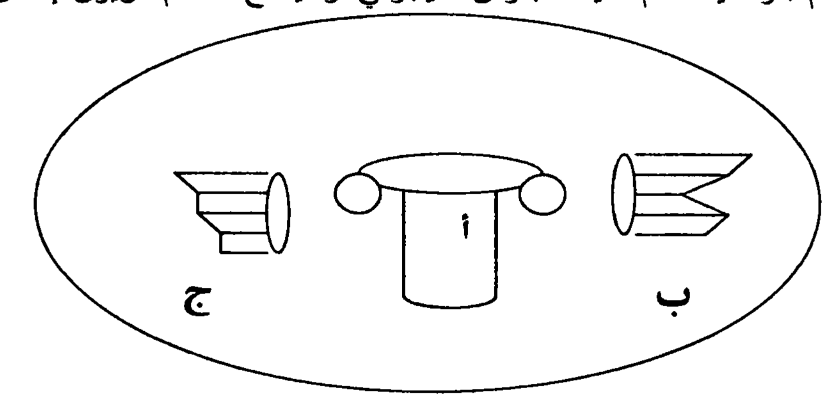
٤- البواعث الجزئية لكل قيمة أو رأي أو فكرة أو شعور لدي كل شخصية .

ثانيا : طريقة الأداء : أ- صوتاً , ب- الأداء التعبيري الحركي

* ومن المعلوم أنه لا يجوز الفصل بين الأداء التعبـــيري الصوتـــي والأداء التعبيري الحركي في المشهد , ذلك أن الحركة تنبع من الحوار .

* **المنظر وفلسفة الحركة والتحريك في المشهد :**

- الديكور عبارة عن عامود كورينثي منقسم إلى جزئين وتاج العامود يرقـــد كلا الجزئين أفقيا في اتجاه متعارض مع بعضها ويتوسط المسافة بينـــهما في جغرافية المكان تاج العامود الذي يستخدم محورا للحركة في إطارهـــا العام , وقد يستخدم أحيانا لجلوس أنتيجوني أو ليضع الحاكم كريون إحدى



قدميه عليه وأيضا دلالة من أنتيجوني على ارتباطـــها بــالمحور الأســـري المتمثل في أبيها وأخويها الذين ماتوا (أسرة أوديب) في حيـــن أن حركـــة كريون تدور في إطار الدوران حول هذه الأعمدة ووطئها بقدمه أحيانا .

* الإضاءة :

انطلاقا من الأسس الملحمية للأداء التي تستوجب مخاطبـــة وعـــي المتلقي كما أسلفت الذكر فإن الإضاءة أيضا لا تســـتهدف إيـــهام المشـــاهد ومخاطبة مشاعره وإنما تهدف إلى توعيته بالقضية الفكرية ولذا فإن الإضاءة هنا في مجملها بيضاء ساطعة , مع تركيز بقع ضوئية بيضاء أيضـــا علـــى أقسام العامود الكورينثي الثلاثة (محور الحركة الرئيسي في المشهد) .

غير أن الإضاءة يجب أن تستهدف توضيـــح ملامـــح الشـــخصيات (كريون وأنتيجوني) وذلك لتقوية أثرهما على الجمهور من خلال تعبـــيرات الوجه .

* إطار التحريك :

ويخص الحارس فقط , ذلك أنه لا يتحرك بدافع داخلي من نفسه بـــل يتحرك تنفيذا لأوامر كريون الحاكم . وتعد حركته نوعا من الشغل المسرحي (دخولا أو خروجا)

* إطار الحركة : تقوم الحركة على محورين أساسيين :

أحدهما يخص كريون ومحور آخر يخص أنتيجوني و كـــل محـــور منهما يمثل الداع الرئيسي للفعل عند الشخصية .حيث يبدو الدافع عند كريون قائماً علي خطين أساسيين يعبر الأول عن دهشته و يتخذ الخط الآخر خـــط الهجوم القائم علي التهديد و التخويف و الإرهـــاب , ابتـــداءً مـــن أســـلوب المراجعة ذات الصبغة المتسلطة (العلوية) حيـــث يبـــدو كريـــون معنفـــاً. ويتصاعد هذا التعنيف ليصل ألوان مرحلة الإرهاب . وعلي ذلك فإن مراحل الحركة عنده تنقسم إلى ثلاثة خطوط :-

الأول : خط الحركة المعبر عن الدهشة .

الثاني : خط الحركة المعبر عن التعنيف و المواجهة .

الثالث : خط الحركة المعبر عن التهديد و الإرهاب .

أما محور الحركة الخاص بأنتجوني فهو قائم علي الحركة السكونية ذلك أنها فعلت فعلتها المتوجة لاقتناعها بحتمية مواراة جثة الميت أخيها (بولونيكس) إقامة لشعيرة دينية وذلك يوافق شريعة إلهية لا يجوز إبطالها بقانون وضعي يصدره حاكم فرد لأي سبب من الأسباب لذلك تكون حركتها ساكنة إلى حد كبير و إيقاعها بطيئاً لأنها انتهت من الفعل في حين أن فعل كريون هو رد فعل علي فعلها.

وحركتها من ناحية ثانية مقيدة إلى حد كبير و لصيقة بأجزاء العمود الكورنثي المقسم الذي هو عبارة عن معادل تشكيلي رمزي لأسرتها المنقسمة المتكسرة (أوديب وأتيوكليس وبولونيكس) فهي مرتبطة بالمحور الأسري – كما شرحت من قبل .

الميزانسين (نص الحركة)

مع أن المطلوب هو كتابة الحركة الخاصة بأداء الممثلين فقط إلا أن هذا يكون متعذراً وربما يكون مستحيلاً دون وجود نص حواري لأن الحركة تنبع من الحوار لذلك سوف ألجأ إلى إيراد النص الحواري وأسجل عليه أرقاماً يقابلها في الصفحة المواجهة وصفاً للحركة لكل رقم.

تفتح الإضاءة على المشهد الموضح :

١) كربون : (يدور حول أنتجوني في دائرة تشمل أقسام العمود الكورنثي الثلاثة دورة كاملة حتى يصل إلى (ب) ويضع ساقه اليمنى عليه ثم يشير إلى الحارس بسبابة يده اليمنى ليأمره بالانصراف.

٢) ينصرف الحارس بعد التحية.

٣) ينزل يده وساقه ثم يدور دورة كاملة معاكسة في الاتجاه كبداية لمرحلة هجومية حتى يصبح أعلى يسارها.

٤) يستدير بحدة ليعطيها ظهره.

٥) يستدير خلفها مواجهاً في تحذير ثم ينزل بحدة مخترقاً (أ) ، (ب) ليعبر أمام (ب) ويضع قدمه اليسرى على (ج)

٦) تجلس على تاج العمود دلاله على استقرار رأيها وقناعتها وثباتها على موقفها.
٧) يعبر بحده من أمامها نحو (ب) واضعاً ساقه اليسرى على (ب) وينظر إليها من فوق كتفه الأيسر.
٨) تلتفت نحوه.
٩) تقف وبينهما (أ)
١٠) تتجه نحوه من أعلى (أ)
١١) ينسحب بحده ويستدير إلى أقصى اليمين أسفل (ب)
١٢) تنزل من أعلى (ب) في خط دائري من أمامه وتدور حوله في أثناء كلامها.
١٣) تتجه نحو يسار (أ) لتصبح بين (أ) ،(ج) وظهرها له.
١٤) تستدير في مواجهته بين (أ)،(ج).
١٥) تضن ذراعيها متقاطعي الأكف على صدرها.
١٦) تجلس على رأس العمود مع الشارطة الموسيقية.
١٧) تضع كفيها على جبهتها مخفية وجهها .
١٨) تعقد ذراعيها أمام صدرها .
١٩) تشبك أصابعها أسفل صدرها .
٢٠) تقف في حدة في مكانها مواجهة له.
٢١) تتحرك بنعومة نحو (ب) وتجلس أعلاه على ركبتيها في حالة ركوع وكفيها على (ب)
٢٢) تجلس على مؤخرتها على الأرض .

نص المشهد

كريون : اذهب أنت إلى حيث تشاء حراً من تهمة كانت ثقيلة[٢][٣][٤]

وأنت حدثيني ولا تطيلي[٥] أقلي الكلام

هل علمت أن منادياً نادى بتحريم ما فعلت ؟

أنتيجوني : قد علمته[٦] وكيف أجهله وكان مشهوداً

كريون : [٧] ثم تجرئين على عصيان هذه القوانين

أنتجوني : لم يناديني زيوس بما أمرت به[٨] ولم تناد به العدالة التي تعيش مع آلهة الآخرة .

لم يشرع زيوس ولا هذه العدالة للناس مثلما شرعت من القانون[١٠] وأم أحسب أن قانونك يقوى على أن يهلك حياً هالكاً على أن يغفل الله الذي لم يكتب ولا يخطيء مثقال ذرة [١١][١٢] قانون الآلهة الذي لم يسن اليوم ولا بالأمس وهو حي أبدي ولا يعلم أحد متى ولد [١٣]

وما يكون لي أن أرتكب ما حرمت الآلهة علينا[١٤]

خوفاً من أحد البشر[١٥]

فألقى عقابي عند الله [١٦]

إن أعلم أنني سأموت غداً وكيف يفر حي من الموت حتى ولو لم تناد بما ناديت به [١٧]

فإن أنا مت قبل أجلي كان ذلك ربحاً في الموت [١٩]

ولست أعبأ بلقاء ما نهيت عنه [٢٠][٢١]

الكورس : لكني إن فرطت في أخي ابن أمي فلم أدفنه

كريون : كان ذلك شر عقابي [٢٢]

٢٣) تشب على ركبتيها مدعمة جلستها أتكفيها على الأرض

٢٤) تقف في مكانها .

٢٥) يشير بيده ويتحرك أمام الصف الأول من أماكن الجماهير في الحلقة مع إضاءة الصف الأول من أماكن الجماهير في الحلقة وكأنـــه يحرضـــهم على ما تقول .

٢٦) يقف الكورس ويتجمعون خلفه .

٢٧) يدور صاعدا من خلفها دورة كاملة ليتجه إلى رأس العمود (أ) ويضع ساقه اليسرى على (أ) رأس العمود،ويدور خلفه أفراد الكورس الذيـــن يتشكلان خلفه ثم يعودون إلى مكانهم الذي انطلقوا منه

٢٨) يتجه نحوها ويطبق بكفيه على كتفيها .

٢٩) يجذبها خلفه بعنف فتسقط أرضا وتظل هكذا طوال حديثه .

٣٠) يندفع بين (ا)، (ب) نازلا نحو الجمهور في خط مباشر .

٣١) يستدير في مكانه ليواجه الجمهور في الاتجاه الآخر ثـــم يتجـــه نحـــو الكورس .

٣٢) يعطي الكورس ظهره في وضع قيادة لهم .

٣٣) يستدير نحوها مشيرا .

٣٤) يتحرك نحو (أ) ويجلس عليه جلسة الحاكم .

٣٥) يركز برسغه الأيمن علي فخده الأيمن مسندا جبهته علي قبضـــة يـــده اليمني و فجأة يشير بسبابته اليمني علي امتداد ذراعه

٣٦) يتحرك نحو (ج) و يضع ساقه اليمني عليها .

٣٧) يستدير بحده أمام (ج)

٣٨) تقف أنتيجوني في مكانها متحفزة فيما يشبه الاعـــتراض فـــي نفـــس الوقت.

٣٩) يتجه مرة ثانية نحو (أ) و يجلس عليه .

٤٠) تنزل لتصبح بالقرب من العمود (ب) تجريبية أسفله و تواجه كريون.

٤١) تستدير .

٤٢) تنظر إليه من أعلي كتفها .

٤٣) تتحرك لتصبح خلف (أ)

٤٤) تشير إلى الكورس .

كريون : ولا أحفل بنذرك[٢٣]

وإذا رأيت أنني ارتكب سفاهة فيما أفعل

فالسفهاء من يتهمونني بذلك[٢٤][٢٥][٢٦]

يظهر أنها لا تلين قناتها كأبيها وهي لا تلين للآلام

اعلمي أن الرأي الصلب إذا اشتدت صلابته هان كسره[٢٧]

وأن النار تلين الحديد الصلب الشديد[٢٨]

ولجام يسير كبح جماح الخيل الجامحة[٢٩]

ومن كان عبداً لغيره فليس له أن يتعاظم[٣٠]

وهذه قد جاوزت الحد بالعصيان للقوانين الموضوعة[٣١]

وزادت بغيها بغياً جديداً

واعترفت أنها عصت القوانين المدنية[٣٢]

ثم باهت بعصيانها ولا تبالي [٣٣]

بل هي الرجل إن ظلت لها اليد العليا بغير عقاب[٣٤]

وسواء أكانت بنت أختي أو أقرب إلي من كل من يعبد فينا زيوس فلن تنجو

هي ولا أختها من شر المصير.[٣٥] إني أتهم أختها أيضاً بالتآمر على دفن هذه الجثة[٣٦]

نادوها[٣٧][٣٨] فقد رأيتها منذ حين داخل القصر

وكانت ثائرة في غير وعيها

ومن داب المريب الذي يدبر الشر في الخفاء أن يدل على نفسه .

إني أكره الذين إذا أخذوا بإثم أحبوا أن يضيفوا على فعلهم صفة الجمال

أنتيجون والبطولة[٤٠]

كريون هل تريد شيئاً فوق أن تأخذوني وتقتلوني.

أنتيجون　　أنا لا أريد فوق ذلك شيئاً فهذا يكفيني.[٤١]
: فمالك إذن تترددد[٤٢]
: ليس فيما تقول شيئاً يرضيني[٤٣]
: لا أرضى الله أبداً عما تقول مثلما أسخط على كل ما أفعل
ومع ذلك فما أجد أمجد من أن أدفن أخي وشقيقتي
وهؤلاء جميعاً لو تكلموا لأبدوا رضاهم عن عملي
لكنهم عقد الخوف ألسنتهم عن الكلام[٤٤]

تابع نص الحركة :

٤٥- يقف ويستدير نحوها فجأة و يجذبها من يدها لتصبح أمام (أ) ويصبح هو خلف (أ) أي بتبادل الأماكن .
٤٦- تدور بظهرها حول (أ) و هو يدور بوجهه خلفها في مواجهة دائرية.
٤٧- تجلس علي (أ)
٤٨- هو يستكمل الدوران كما هو .
٤٩- تضع كفيها علي جبهتها .
٥٠- يضع قدمه اليمني خلفها علي (أ) مع يده اليسري علي كتفها الأيسر
٥١- تسقط علي الأرض أمام (أ) لتضع كفيها علي (أ)
٥٢- يسقط من الجهة الأخري جالساً و يضع كفيه علي كفيها .
٥٣- تقف أمام العامود متجهة نحو أسفل (ب)
٥٤- يقف و يتجه للجلوس علي (أ)
٥٥- تستدير نحوه في مكانها .
٥٦- يصفق بكفيه علي فخذيه هازاً جذعه العلوي .
٥٧- تتحرك لتصبح خلف (ب)
٥٨- ينهض و يضع قدمه اليمني علي (ب)
٥٩- تتحرك في اتجاه الجلوس علي (أ)
٦٠- تجلس علي (أ)

٦١- يتحرك نحوها بجدة .

٦٢- ينهضها بعنف دافعاً إياها نحو الكورس .

٦٣- يجلس علي العرش في حين يشكل الكورس دائرة كاملة تحيط بأنتيجوني التي تحتضن (ج) مع إظلام متدرج عليها وعلي الكورس الذين يدورون حولها . و تركز بؤرة إضاءة علي وجه كريون .

كريون والحاكمون المتسلطون بالتيرانية لهم عند الحاكمين ميزة

أنتجوني لا تنكر وهي أنهم يقولون ويفعلون ما يشتهون[٤٥]

كريون أأنت وحدك الذي ترى هذا الرأي من دون الكادميين ؟

أنتجوني إنهم يرون ما أرى ولكنهم يكممون عنك أفواههم[٤٦]

كريون وأنت أما تستحين أن تنفردي عنهم برأي

أنتجوني [٤٧]لا خزي في أداء حق الله نحو ذوي أرحامنا[٤٨]

كريون ومن مات وهو يقاتله هل كان من ذوي أرحامك ؟[٤٩]

أنتجوني أنهما من أم واحدة وأب واحد[٥٠]

كريون فلم لا ترعين الله وحقه فيما أوليناه من شرف؟[٥١]
لو شهد هذا الميت فلن يشهد بما تقول[٥٢]

أنتيجوني وإذا أنزلته في منزلة من الشرف لا تساوي منزلة أخيه الكافر

كريون بحق الله والوطن.[٥٣]

أنتيجوني إنه لم يقض عبداً لعدو ولكنه أخ مات و هو يقاتل أخاه[٥٤]

كريون هل يستوي من يغزو وطنه ومن يقف ليدافع عن وطنه؟[٥٥]

انتجوني إن الدار الأخوة سنت قوانينها بالعدل و هما لديها سيان [٥٦]

كريون هل يستوي الخبيث و الطيب ؟[٥٧]

انتجوني من يدري بأي قدر تقدر آراؤك بين الموتى ؟[٥٨]

كريون لا يكون عدوي صديق أبداً تجريبية بعد الموت[٥٩]
لا شأن لي بالعداوة[٦٠] فقد فطرت بفطرتي علي الحب[٦١]
اذهبي إذن إلي ديار الموتى[٦٢] وأحبي الموت إن كانت سجيتك الحب أما أنا [٦٣]
فلن تحكمني امرأة ما دمت حياً

الفصل الثالث

المخرج و القراءة السينوجرافية

ليش يا عليش *
و التجريب في النص و في السينوغرافيا

لعبت السينوغرافيا في عرض (ليش يـا عليـش) علـي أشـكال مستنسخات بصرية للشر حيث يظهر الشر في هيئات و أشكال متعددة مثل : نسر , غول , ثعبان , تمساح , حية. " فليش " (رمز الشر) دائماً تلتف حوله مجموعة من الأتباع الأقزام الذين يحيطون به إحاطة السوار بالمعصم . وعن طريق هذه التحولات يتمكن الشر من محاصرة الخير في رحلـة متواصلـة عبر الأزمنة و العصور منذ قابيل وهابيل مـروراً بـإيزيس و أوزوريـس وست. ويظهر المعادل الرمزي للشخصيات من خـلال ثـالوث أعضائـه (عليش) وزوجته (علا) التي هي أخته في نفس الوقت و أخيهما (ليـش) وهو المعادل الرمزي (لست) كما أنه يحمل دلالة بلاغية استفهامية فلفظـة (ليش) في العامية الخليجية هي أداة استفهام بمعني لماذا ؟ و يكون السـؤال موجهاً لمنادي و هو (عليش) فكأنه تساؤل استنكاري موجه لعليش بمعنـي لماذا يا عليش أنت طيب دائما و متسامح أمام ما يفعلـه بـك الشـر عـبر العصور منذ تاريخ الإنسان ؟ على ذلك فإن ليش هو معادل رمزي للشخصية الأسطورية " ست " أي أنه هو الشر على مستوى الرمـز , و يقتضـي أسلوب الحذف البلاغي إدراك المتلقي أن اكتمال ثنائية الخير و الشر تتحقـق بمجرد ذكر أحدهما فإذا ما عرفنا أن هناك شراً فمن البداهـة إدراك وجـود الطرف الآخر السالب، في عملية التفاعل الذي ينتج صراعاً وهو بـالضرورة صراع على شئ له قيمة عند كل منهما.

من هنا ظهرت المرأة و هي الضلع الثـالث فـي هـذه المنظومـة (الثالوث) , وهي بالضرورة رمز للأمومة والإخصاب و النماء و التوالـد , و التجدد و التجديد في سبيل الخلود .

على ذلك فإن الهدف من هذا الصراع هو الاستحواز على المرأة أو على الجنس الآخر بوصفها نصف الخلود لأن خلود أي طرف من الأطراف يتحقق باستمراره و تجدده من خلال مستنسخ جديد له وذلك لا يحدث دون طرف سالب (الجنس الآخر) , و طرف موجب إما أن يكون (ليشاً) أو أن يكون (عليشاً) , والفيصل هنا يتحقق من خلال أي من القطبين الموجبين أقوى و بالقطع فإن القطب الشرير هو الأقوى لأنه يوجه ذكاءه توجيهاً هجومياً,و لأنه قادر على المراوغة والتشكل(غول , نسر , ثعبان, تمساح........) في حين أن القطب الأضعف (الطيب) يتشكل تشكلا محدودا له دلالات العطاء لا الأخذ والمسالمة (النيل – الحمامة – إلخ) .

المعادل التشكيلي في العرض

لقد أشرت من قبل إلى الشخصيات بوصفها رموزاً للخير و الشر ولموضوع الصراع بينهما وهو الخلود ووسيلته المرأة–

الأساس النظري للرؤية التشكيلية في الأزياء والملحقات الشخصية و ملحقات المنظر المسرحي

عبر صاحب الرؤية التشكيلية الذي كان هو المخرج نفسه (الفنان زوسر مرزوق) عن هذه الشخصيات عن طريق الأزياء و الملحقات (الإكسسوار) فصمم للشرير (ليش) أزياء يستطيع من خلالها أن يكون مرة غولاً وأخري تمساحاً و في مرة ثالثة نسراً و مرة رابعة حية ضخمة . وصمم لأتباعه الذين أختارهم بحسه التشكيلي ورؤيته الإخراجية من بين الأقزام الذين جمعهم من أحيا القاهرة المتفرقة ووظفهم في العرض أتباعاً للمتسلط الشرير ليش , و من ثم فهم يتشكلون ويتزيون بالزي نفسه الذي يتزيَّي به ليش , يتحولون و يتغيرون و يتبدلون فور تبدله , فحين يكون غولا يكونان كذلك , و حين يكون تمساحاً . هم يتبعونه كظله , ينفذون مشيئته فهم جنده في مواجهة النيل (عليش) و في مواجهة رمز السلام و المحبة"[1] هذا عن الأزياء, أما الملحقات :

فقد جعل ليش ممسكا بعصا الحكم و العصا على المستوى التاريخي رمز القوة (صولجاناً) يستخدمها الحاكم منذ الفراعنة الذين كان الصولجان عندهم مفتاح الحياة يمسكه الملك بيده كلما جلس على العرش .

لكن الصولجان هنا يتشكل حسب هيئة ليش فعندما يكون غولا يكون الصولجان على هيئة رأس غول و حينما يصبح تمساحاً يكون على هيئة تمساح , وهكذا .[٢]

أما عن ألوان الأزياء التي استخدمت في ملابس (ليش) المتعددة تعدد هيئته فهي مكونة من اللونين الأسود و الأحمر .

في حين استخدامه لأزياء (عليش) الذي هو حمامة سلام مرّة ورمز العطاء و الخير والنماء مرة أخرى استخدم لهما اللون الأبيض والأخضر , أمّا أختهما (علا) رمز العطاء والتوالد فملابسهما بيضاء اللون و هنا تظهر فلسفة استخدام الألوان , فاللون الأبيض محايد غير أنه قابل للتشكيل عبر الإضاءة الدرامية وفق المواقف المختلفة ففي المشاهد التي تكون فيها في حوزة (ليش) تنعكس الإضاءة الدرامية التي تسقط على (ليش) على ملابسها البيضاء فيتلون زيها بلون الإضاءة نفسها التي تعطي تأثيراً درامياً يناسب شخصية (ليش) , وهكذا يتغير لون زيها حسب المؤثر الخارجي أو المؤثر البصري الخارجي المنعكس على ليش أو الموظف في المواقف التي يكون فيها (ليش) مسيطراً . ومعنى ذلك أن اللون الأبيض بوصفه رمزاً الصفاء الكامل يتشكل و يتلون أو يسمح لمؤثرات لونية للتزاوج معه وهو هنا في جميع الأحوال قطب سالب .

ونخلص من ذلك إلى أن صاحب الرؤية التشكيلية زوسر مرزوق قد تمكن باقتدار من تحقيق المعادل التشكيلي لتلك الشخصيات الرمزية من خلال الأزياء بدلالتها اللونية و بالقطع أو الملحقات الشخصية (الإكسسوار الشخصي) و من خلال الإضاءة الدرامية المؤثرة أيضاً.

أما فيما يتعلق بالمنظر نفسه (الديكور) فهو منظر فيه من التجريد الكثير إلى الحد الذي يجسد لنا هذا الصراع المتفاعل في داخل رحم امرأة

ومن هنا تكون الإحالة الرمزية لدلالات الشخصيات الثلاثة عبارة عن نطف ثلاثة في مرحلة الخلق في رحم امرأة و هذا ما عبرت عنه الخلفية في المنظر الافتتاحي في ذلك العرض حيث يخرج الثلاثة من فتحة الرحم تلك التي تشكل خشبة المسرح باتساعها أمام هذا المنظر الخلفي التجريدي .

الحياة الصراعية لهذه النطف الثلاثة في داخل الرحم نفسه (خلفية المنظر) وهو بذلك يحقق رؤية فلسفية تنطلق من بدء الخليقة ليؤكد لنا أن الصراع بدأ منذ دخول النطف إلى الرحم , أمّا الفلسفة التي تحويها فهي ماثلة في طبيعة الحياة نفسها و طبيعة الاستمرار فيها, وطبيعة تجددها ذلك أن الصراع هو الذي يخلق الجديد القادر على المواصلة و الحياة والاستمرار والنماء و التجدد . و يتوالى تغير المنظر الرئيسي بعد تبعاً لتحولات الصراع ومناطق الذروة فيه حيث تصبح الخلفية عبارة عن شبكة ضخمة أشبه ما تكون بالستار الحديدي الذي يحمي نظام (ليش) بعد أن استحوذ على أخته وأتخذها زوجة له بعد أن تخلص ظناً منه عن طريق الحيلة من أخيه عليش فإذا به يجد أمامه عليشاً في هيئة أخرى (نيل, حمامة , شجرة) مما يرمز إلى أن الحياة و الخلود لا يمكن أن يتحقق بطرف واحد موجب يسيطر على الطرف السالب حيث لا يكون هناك تنوعاً ولا تغييراً و تصبح الحياة نمطية تتخذ نمطاً واحداً و ذلك معناه الموت أو التجمد و لذلك تتجمد صورة الخير حتى تبدأ مرحلة جديدة من الصراع بعد أن تتجدد هيئة ليش أيضاً ليأخذ شكلا أكثر إرعاباً وإرهاباً وأكثر فاعلية في تحقيق النصر على عليش و الانفراد بالجنس الآخر أو القطب السالب .

"أما عن التشكيل أو الرؤية التشكيلية في حركة الممثلين فهي تتوازن ما بين الجركة والتحريك والتكوين و أقصد بالحركة تلك الحركة التي تنبع من داخل الشخصية ذاتها بدافع ذاتي منها . وأقصد بالتحريك هي تلك الحركة المدفوعة من خارج الشخصية أي التي تلقن بها الشخصية من خارجها بالإجبار أو بالقبول "(٣)

أما التكوين الذي أقصده و الذي استخدمه صاحب الرؤية التشـكيلية في إخراج هذا العرض فقد تنوع حسب الموقف فكان في مرات تكويناً هرمياً ومرة أخري إشعاعياً ومغلقاً في مرات أخرى.(٤)

***رؤية نقدية للرؤية التشكيلية :**

أما الديكور و المناظر التي تجسد الصراع الذي يدور بيـــن نطـف ثلاثة في داخل رحم امرأة قبل اكتمال الخلق . فكان يجب أن يضع بينـــهما ستاراً شفافاً أو بلاستيكياً يمكّن من الرؤية أو يعطي الإيهام وربما يكون مـــا منعه عن ذلك هو توظيفه لخشبة المسرح ليتجسد عليها العـــرض و يجلـس عليها الجمهور في نفس الوقت , ومع ذلك نقول له إن النقد قائم على الإبـداع الموجود فعلا وليس ما كان يتوجب عمله, و إنما تلك مجرد إشارة لأنه كـان من الممكن أن يصنع نفس الحاجز الزجاجي الإيهامي ليعطينا الإيـــهام بـأن الحدث يدور في رحم امرأة على اعتبار أن النص نفسه سيريالي بكل المعاني , ويمكن القول : إنه أول نص مسرحي سيريالي مصري كتب وعرض فـــي مصر .

وقد استعان زوسر مرزوق بمدلولات الخطوط حيث الخـــط الأفقـــي الذي استخدمه للتعبير عن الموت والاستسلام , أمّا الخط الرأســـــي فوظفـــه للتعبير عن الصلابة و الثبات و التحدي, كما استخدم الأبعـــاد والمســتويات للتعبير عن الأولوية في الأهمية بين عناصر الصراع المختلفة ولإظهار مدى سيادتها وسيطرتها.

*** دور الفن التشكيلي في التعبير عن روح النص و أهدافه :**

مع بداية العرض نرى جوف الظلام – بداية الحياة – حيث تـتزايد الإضاءة تدريجياً وتحرك الممثلون في زي شجيرات موزعة علـــى خشـبة المسرح تعلن بداية حياتهما وبذلك فهي تصبح كتلة محسوسة وتحدد المجال الذي ستدور فيه الحركة.

ونلاحظ استخدامه للألوان الناصعة سواء لجذع الشجرة أو أوراقها.

ثم يدخل الفتاة بملابسها البيضاء الناصعة فيسيطر اللون الأبيض على المسرح وتستخدم الإضاءة البيضاء الثلجية القوية , لتكشف عن خـــروج أو انقسام شخصيتين تكادان أن تكونا متشابهتين من كتلة واحدة و يسيطر عليهما اللون الأبيض و لكن بملابس أحدهما إضافة بسيطة من اللون الأسود و هـذه الإضافة السوداء دلالة رمزية معروفة لنا , حيث يدل أحدهما علـى الخـير والأخر على الشر . تتكرر أيضا سيادة اللون الأبيض و الإضاءة الناصعـة على غالبية المسرح في اللقاء الشاعري المليء بالصفاء والنقاء بين الفتـاة وحبيبها مع التوزيع التشكيلي لحركة الشجيرات على جانبي المسرح وخليفته مع ارتداء الممثلين للقفازات البيضاء و تحركهم من وقت لآخر لتأكيد علاقـة الخير بالخصب والحياة .

"وفي هجوم الشر متمثلا في الثعابين يسيطر اللون الأسود على خلفية المسرح فيعطي إحساساً بالعمق والامتداد اللانهائيين و تتقـاطع مع اللـون الأسود في الخلفية خطوط مشعة من دوائر حمراء . وتتحرك الفتـاة رمـز الخير بملابسها البيضاء على مستوى يعلو المستوى الأفقي الذي تتحرك عليه الثعابين (رمز الشر) بنشاط و تخبط تبحث عن فريستها في أعلى المسـرح دلالة على مكانه الضئيل ."[٥]

وفي هجوم آخر للشر متخذا شكل الوحوش في غفلة من الخير متمثلاً في الفتاة غارقة في أحلامها وأمالها يبدأ الشر متمثلاً في تلـك الشـخصيات الأقزام ذات الأقنعة المفزعة يسيطر عليها اللون الأسود و يتخذ الشر شـكل حلقات و دوائر تتزايد حول الخير مع تغير الإضاءة والموسـيقى و يسـود اللون الأسود فراغ المسرح بدخول ذلك الوحش المرعب ذي الرؤوس الثلاثة , و يؤكد سيطرته على الموقف من ناحية اللون و الحجم و أيضاً من ناحيـة المستوى حيث يعلو الباقين في الارتفاع , ومتخذاً مـن الوحـوش الأخـرى أرضية له مما يوحي بالتلاحم بينهم و كأنهم وحش واحد هائل الحجم مكـون من كل أجسام تلك الوحوش[٦]

***دور الأقزام في تجسيد الشر :**

جاء دور الأقزام موفقاً وهم يرتدون الأقنعة المتوحشة حيث تمكنوا من توضيح حقيقة مهمة وهي أن الشر الكبير و المرعب ما هو إلا تراكم لمجموعة من الشرور الصغيرة كما أفاد أيضاً في تقوية مكانة الخير طوال فترة الصراع في العرض أمام الشر و إن بدت قوته الظاهرية غير متكافئة مع قوة الشر .

- ويتضح في المشهد الأخير تأثر المنظر برسوم المعابد الفرعونية حيث تسجل اللوحات الحائطية حفلات تقديم الهدايا و القرابين و يتضح ذلك من خطوط الأزياء وحركات الراقصين في تلك الرقصة الختامية .

وقد اعتمد هذا المشهد على التماثل في توزيع عناصره حيث مجموعة الراقصين و الكاهن في الخلفية ويأتي النيل في المقدمة و حركة يديه تؤكد ذلك التماثل و الاستقرار و العدالة في توزيع الخيرات والعطاء الأبدي .

وأخيراً بعد صراع طويل يسود الأبيض وتتوزع مساحته في عمق المسرح على شكل رأس المثلث , مع تنوع الإيقاع في خلفية المسرح يتحقق بذلك التناغم في خطوط المعلقات بما فيها من تنوع في اللون والسمك و الخط و كذلك تنوع التكوينات الموجودة بتلك المعلقات .

لقد استحق العرض المسرحي التجريبي الأول لفرقة مسرح الغد للعروض التجريبية بقطاع الفنون الشعبية – وهي تتبع البيت الفني للمسرح الآن – استحق عن جداره الوصف الذي وصفه به الناقد المسرحي أحمد عبد الحميد في جريدة الجمهورية (ع ١٤٣٤١) في أبريل تحت عنوان (ليش يا عليش إبداع عالمي و عرض سري) حيث قال : " ليش يا عليش .... أهم وانضج " الإضافات " الإبداعية في مجال المسرحية التجريبية الحقيقية "

وتتبقى إشارة أخيرة للتاريخ و للحقيقة و هي أن أغاني ذلك العوض المسرحي التجريبي (ليش يا عليش) و أشعاره و التي نسبت على غير سند من الحقيقة للشاعر شوقي صقر , هي من تأليف كاتب النص المسرحي نفسه د. أبو الحسن سلاّم و لا ندري كيف زج باسم شاعر آخر ليس له نصيب من التجريب لا في المسرح و لا في غير المسرح – فيما نعلم –.

قراءة مصمم الأزياء و التفسير البصري لعروض فرقة رضا

مقدمـة :

ليس هناك شك في أن العبارة التي قالها ستوارت كريفش : " إن جمهور المسرح يفكر بعينيه أيضاً "[١] عبارة صحيحة تماما , لأنه كثيرا ما تقوم الأزياء المسرحية بدور التفسير البصري للشخصيات من حيث البعد التاريخي أو الاجتماعي و الجمالي الذي يضيفه على الشخصية وعلى الحدث و على العصر , وتتضافر الأزياء المسرحية مع الديكورات و المناظر في التفسير البصري المكاني, في الوقت الذي تقوم فيه الإضاءة بدور التفسير البصري الزماني و النفسي يقول ألكسندر دين[٢] "التفسير البصري للمسرحية يجب تطويره على المستوى من الاكتمال مثل التفسير السمعي" و يقول في موضع آخر : "من الحقائق المعروفة جيداً أن الأشكال تحرك مشاعر الإنسان"[٣] فالملابس والديكور عنده يشكلان أساس عملية الإنتاج المسرحي" إن الإنتاج الفعلي على خشبة المسرح مؤثث بالملابس والمناظر و ليس بالمخرج عند قيامه بالإخراج – قد يصمم المخرج ملابسه, لكنه حين يفعل لا يصمم كمخرج , لكن بصفته مصمم ملابس . فإذا لم يصممها فهو عليم بما سوف تكون عليه ووافق عليها .

وفي أي من الحالين , هناك نسق من التحديد و الترتيب اللوني الذي يميز الشخصيات العامة ويعبر عن مزاج الشخصية . ولن يتعارض عمل مصمم الأزياء مع عمل المخرج لمعايشة الشخصيات المسرحية, بل يتعاونان ويساند كل منهما الآخر , المصمم يساند خطة الإخراج , والمخرج يساند خطة مصمم الأزياء .

وهذا البحث ينقسم إلى مبحثين يهدف إلى تبيين دور الأزياء المسرحية في التفسير البصري للشخصيات وذلك ارتكازا على المحاور الآتية:

المحور الأول : في تعريف الزي ووظائفه .

المحور الثاني : في تعريف مصمم الأزياء .

المحور الثالث : أنواع الأزياء المسرحية و الدرامية .

المحور الرابع : تاريخ الأزياء المسرحية و تطور تصميماتها .

المحور الخامس : تصميم الأزياء المسرحية في المدارس المختلفة :

(الكلاسيكية – الرومانسية – الواقعية – الطبيعية – الرمزية – التعبيرية – الملحمية – السريالية – العبثية – التسجيلية – المسرح الشامل والاستعراضات – الفنون الشعبية)

المحور السادس : دور الألوان و الخامة في تصميم الزي المسرحي .

المحور السابع : علاقة مصمم الأزياء بالممثل في العصر الحديث .

المحور الثامن : تصميم الأزياء في استعراضات الراقصة .

المحور الأول : في تعريف الزي ووظائفه

أولاً : الزي في اللغة[٤] Wear : Style of dress

زيا: جعله ذا زي وتزياصار ذا زي, تزيا بزي القوم : لبس كما يلبسون , الزي جمعه أزياء.

الهيئة.. هيئة الملابس , يقال: "اقبل بزي الغرب و جاءنا بزي غريب"[٥]

ثانيا : الزي في المصطلح :

الزي هو الغطاء أو الكسوة التي توضع على الجسم لستره. وقد تطور الزي من الإنسان البدائي إلى العهد الحديث تبعا لإمكانات الخامات المحلية والمناخ , وقد تناولت يد الإنسان وتفكيره سترة جسمه بالتطوير والتحوير طبقا للخامات المحلية و التقاليد ووظيفة الزي تبعا لحاجات الإنسان و تباينها من قوم إلى قوم و من إنسان إلى آخر .

وهكذا أخذ الزي ككسوة للجسم مظهرا مختلفا من مكان لمكان , ومن بلد لبلد , ومن قارة لقارة , بما يتفق و مقتضيات كل منطقة و حاجتها وثقافتها و نموها , فالملابس الحربية مثلا , التي كانت في العصور الوسطى في شكل دروع , وشباك و خوذات معدنية تكسو كل الجسم لتقي المحارب

شر ضربات الآلات الحادة و السلاح الذي كان يستخدم في تلك الحقبة , والتي كانت أيضا سببا في بطء الحركة , فقد تطورت مع العصوَر إلى ملابس أكثر خفة خاصة مع ظهور آلات الحرب الحديثة[٦] غير أن الذي تبقى لعصرنا الحديث من ملابس العصور الوسطى هو (الخوذة) الفولاذية التي يضعها الجندي على رأسه في أثناء المعارك .

كما أن الزي الحربي قد تطور ليتلاءم مع حركة الجندي في الحروب الحديثة التي تعتمد على الحركة والتفكير و سرعة التصرف أكثر من الاعتماد على القوة البدنية التي كانت ضرورية لمعارك العصور الوسطى التي استعملت فيها السيوف و الحراب .

يقول عبد الله العيوطي " إذا كانت بعض أشكال الزي قد ظهرت في مناطق معينة فقد انتشرت إلى خارج نطاق ظهورها مع بعض التطوير والتحوير يختلف مع كل حقبة من الزمن و التاريخ يختلف مع كل حقبة من الزمن و التاريخ , إلى أن وصلت إلى إمكان تقسيم الأزياء و أشكالها العامة و تبويبها إلى حقب وعصور دولية متفقة مكانا وزمانا مع ظهورها وتطويرها , وهكذا اكتسبت هذه الأزياء بصفاتها ومواصفاتها العامة والخاصة صفة تاريخية ثابتة لأصول و قواعد لا يمكن تحويرها أو تغييرها,فكان الزي التاريخي"[٧]

المحور الثاني : في تعريف مصمم الأزياء

مصمم الأزياء : فنان متخصص في تصميم الأزياء وهو غالبا ما يكون فنانا تشكيليا و لديه ثقافة تشريحية و تاريخية و جمالية .

وفي المسرح " يحتاج مصمم الملابس , بالإضافة إلى حاسة الذوق , إلى معرفة الأساليب التاريخية , والقدرة على إبراز معالم الشخصية . طبيعي أنه ينبغي أن يهتدي في كل ما يفعل بمطالب المسرحية , فهناك ملابس ممتازةٌ في حد ذاتها ولكنها لا تنسجم مع المسرحية أو الشخصية ولا تتلاءم مع المنظر أو الملابس الأخرى أو الإضاءة , ومن هنا كان على مصمم الملابس أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج و مصمم المناظر وغيرهما

من أعضاء الهيئة الحرفية "[8] و يلفت هوايتنج مصمم الملابس ليكون على حذر من الأزياء التي تنتمي إلى أقل من ربع قرن مضى , اللهم إلا إذا أراد أن يستثير تأثيراً فكاهياً[9] كما أن على مصمم الأزياء أيضاً " أن ينتبه إلى الجاذبية القوية للطرز السارية , إذ ينبغي أن يبرز تأثير الأسلوب العصري حتى في تصميم الملابس التاريخية " و هو يبرر ذلك بأن " الملابس التاريخية الحقة عديمة التأثير في أغلب الأحيان "[10] كما يرى أن من الواجب " أن تظهر في ملابسه تأثيرات الموضة الجديدة " .

" إن مصمم الملابس الأريب يعرف الماضي جيدا , ولكنه يدخل عليه بالفطرة تعديلات من الحاضر " كما أنه " لا يجد صعوبة في ملاءمة التصميم لذوق العصر , و هو لا يحاول أن يمنطق المشكلة لأننا لا تخضع بالضرورة للمنطق , وكل ما في الأمر أنه يتقبل الحقيقة التي تقول بأن الحكم النهائي في مسألة الأسلوب والجمال مسألة ذاتية تكمن في مكان ما من منطقة هامش الشعور لدى الجمهور "[11].

كذلك " يجب ألا يغرب عن بال المصمم و الترزي , عند مباشرة المسرحية , أن الأفعال التي تتضمنها المسرحية قد تتطلب حرفية خاصة , فالشريف الذي يستدعيه الدور أن يشترك في مبارزة قد يستلزم لبساً يغاير من معظم الوجوه ما يحتاج إليه زميله الذي لا يفعل شيئاً أكثر من الوقوف أو الجلوس في قاعة الاستقبال الرسمية."[12]

ومن المسؤوليات التي تلقي علي كاهل مصمم الأزياء المسرحية اختيار الأقمشة و تلك مهمة تتطلب تمرين وخبرة وحصافة , وحاسة شم تتصيد التخفيضات في السوق . ولأن المسرح يؤثر بعناصره عن بعد فإن الرسوم الدقيقة والمنمنمات لا يكون لها تأثير , لذا يتعين علي المسؤول عن الملابس أن يتنبه مصمماً كان أم منتجاً للعرض المسرحي أن يراعي دائماً نوع القماش , ونسيجه , وسطحه , وسعره . " إن الأقمشة الرخيصة لتتحول بالصباغة الحاذقة , أو الصباغة الظاهرية , أو التحبيب , أو الرش بالطلاء , إلي أقمشة ذات مظهر غال فاخر . و يمكن إضافة النقوش بالرسم أو اللصق

* كما يري هوايتنج أنه (لا حد لابتكارات مصممي الملابس النابهين . قد يصوغون قطع الحلي الفخمة من قصاصات القماش المعدني و يرصعونها بالخرز العادي).

رحلة مصمم الأزياء المسرحية

حول معايشتي الحية لرحلة تصميم أزياء مسرحية " كاليجولا "[١٣]

عايشت في عام ١٩٩٧ رحلة مصممة الأزياء المهندسة "فاطمة الزهراء" خلال قيامي بإخراج مسرحية كاليجولا . ولذلك رأيت أنه لتكون هناك مصداقية أن أتناول مراحل عمل مصمم الأزياء المسرحية من بداية شروعه في تصميم الأزياء .

- قامت مصممة الأزياء بدراسة المسرحية و تفريغ مواصفات كل شخصية وخصائصها
- التقت بمصمم المناظر و بالمخرج قبل بداية التدريبات (البروفات) وتناقشوا واستعرضوا الآراء .
- تنتهي من تصميمات ملابس المسرحية و تعرضها علي المخرج في البروفات العامة الأولي (بروفات القراءة) وتحصل منه علي الموافقة علي تصميماتها بشكل مبدئي وعلي خطة البدء في تجهيز الملابس وكذلك اختيار الأقمشة ونوعياتها و موعد شرائها والحصول علي مقاسات الفنانين .
- عقد جلسات عمل مع طاقم القائمين علي تنفيذ تصميمات الأزياء .
- تحديد موعد بروفات ضبط الملابس بعد حياكتها و إتمام ذلك الأمر .
- التصرف بإزاء بعض مشكلات الملابس و ضبطها .
- اجتماعات إضافية مع المخرج و مصمم المناظر لإبداء الملاحظات وتلافيها سواء في المناظر أو في الإضاءة أو في الملابس والإكسسوارات لضبط إيقاع المعادل التشكيلي للنص , و تناسق الألوان و الإضاءة و الظلال .

- استعراض الأزياء عن طريق الممثلين قبل بدء العرض بأسبوع علي خشبة المسرح , بوقوف الممثلون و الممثلات داخل المنظر و تحت الإضاءة المسرحية في حضور المصمم و المخرج ومصمم المناظر والمساعدين وتسجيل الملاحظات كل حسب تخصصه .
- عقد اجتماع ثلاثي لمناقشة الملاحظات المدونة و التفكير في إيجاد الحلول السريعة لضبط ما يتطلب الضبط أو التعديل أو التغيير .
- تسليم الملابس للممثلين ليتحمل كل ممثل أو ممثلة مسؤولية الزي الخاص بدوره , طوال فترة العرض لتنظيفه وصيانته .
- تسليم الملابس إلي الإنتاج بالمسرح لتنظيفها و صيانتها و حفظها بالمخزن مع انتهاء آخر ليلة عرض .
- و تلك هي مهمة مصمم الملابس المسرحية من الألف إلي الياء – من خلال معايشتي لرحلة مصممة أزياء مسرحية " كاليجولا "

المحور الثالث : أنواع الأزياء المسرحية و الدرامية

إن العلاقة بين الثياب و الشخصية أعمق مما يتصور الإنسان العادي. صحيح أن الملابس لا تصنع الإنسان أو الممثل , أو الراقص , ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهم , وتساعده في التعبير عن ذاته و معني ذلك أن للملابس وظيفة تأثيرية و تعبيرية . ومن دلائل أن الإنسان عندما يتهيأ إلي احتفال أو مناسبة شخصية أو أسرية أو اجتماعية أو رسمية يرتدي ما يناسبها وما يضفي عليه الوقار و الجمال لتعبر للآخرين و لنفسه قبل ذلك عن سعادته إذا كانت المناسبة سعيدة أو عن مشاعره و تضامنه إذا كانت المناسبة غير سعيدة . إذن فهو يريد أن يترك لدي الآخرين انطباعا ما يؤثر فيهم و يعطيهم انطباعا مرئيا عن حالته المتضامنة مع المناسبة والمشاركة لهم فيها . و في المسرح منذ نشأته اليونانية القديمة " كان بطل المأساة الإغريقية يضع في قدميه حذاء عاليا ثقيلا , و يرسل علي بدنه عباءة طويلة وقورة . وكان وجهه يتغطي بالقناع العالي للشخصية المأساوية . و كانت نتيجة كل هذا، كما يعتقد البعض , شخصية فارغة تمتد في الطول إلي

حوالي سبعة لأقدام , شخصية ذات عظمة ووقار , لا تمت إلي بشر زائـــل , بل إلي بطل مـــأساوي , إلي إله أو ملك "[١٤] وما كان ذلك إلا لونا من ألوان التأثير و الإيهام المبرر , حتى يتمكن جمهور المتفرجين من مشاهدة أكـــثر وضوحا لحركة الممثل , حيث كانت سعة المسرح تتراوح ما بيـــن عشـــرة ألف, وأربعين ألف متفرج .

إذن فقد كانت وظيفة الأزياء تأثيرية و تعبيرية إيهامية .

وفي المسرحيات الكوميدية " كان الممثل الفكاهي يظهر محشوا مقنعا بطريقة تبرز الفظاظة والهزء .وكثيراًما كان أريستوفانيس يســتمد عنــاوين مسرحياته من طبيعة الجوقة (الضفادع, النحل , الطيور) التي لا ريب أنــها هي الأخرى تستمد أهميتها ورونقها من الأقنعة والملابس الخيالية "[١٥]

إذن فقد كانت وظيفة الأزياء في المسرحية الكوميدية هي خلق تــأثير ساخر بما فيها من مبالغة في التصميم و الإيهام .

وأخلص مما عرضته إلي أن هناك نوعا مـــن الأزيـــاء يســتهدف تصميمها إيهام الناظر إليها (المتفرج) ونقل تأثير ما محدد إليه . فـــهي إذن أزياء إيهامية تأثيرية وحين اعتمد المسرح الشعبي المرتجل في روما القديمة علي الأقنعة والملابس في التأثير البصري للعرض فقـــد اســتخدم الأقنعــة والملابس الفاخرة علي نحو ما استخدمت في المسرح اليوناني , في إطـــار تفسير الشخصية , مما يجعلني أقول إن وظيفة الأزياء كانت تفسيرية تأثيرية. وهذا نوع آخر من الأزياء و في مسرحيات الآلام في العصور الوســطي " كانت الحيات ذات الأجسام الملتوية , ووحوش التنين التي تقــذف اللــهب , ومنوعات الأبالسة التي تتفتق عنها الترجمة تسهم بدورها في الاتجاه العجيب لتلك المسرحيات الورعة إلي تركيز اهتمام المتفرج الرئيسي فـــي الجحيــم والشياطين إذن فهناك نوع آخر من الأزياء المسرحية استهدف المصمم منــها أن تعبر عن رموز معينة و توحي بها .

وإذا كانت الأقنعة قد قامت بدور التشخيص الرمزي في نشأة المسرح عند اليونان وفي العصور الوسطي , حيث دارت تلك المســـرحيات حــول

الآلهة و الملوك و الجنيات والحيوانات الخرافية و الطيور و الملائكة والشياطين , فإن عصر النهضة قد قلل من استخدامه للقناع وأحل محلها المكياج و خاصة في عهد شكسبير التي اختفت الأقنعة في مسرحه , ولم يتبق منها سوي ما يلزم لتمثيل مسرحيته الشهيرة (حلم منتصف ليلة صيف) – ربما – و القليل من العروض المسرحية .

أما الأزياء المسرحية في ذلك العصر فقد بدأ الممثلون " يهجرون أردية المسرح الخاص, ويؤدون جميع أدوارهم في ثياب عصرهم . و ظل هذا النظام متبعا إبان الشطر الأكبر من القرنين السابع عشر والثامن عشر . فكان الممثل يرتدي ثياب عصره و يؤدي دور الملك لير , أو أنتوني , أو سير فوبلنج فلاتار , تماما كما يقول فنان اليوم في الحفلات الموسيقية بغناء أدوار فاوست و هيرودي ودون جوان في ثياب السهرة الكاملة . كانت هناك بعض حالات شادة , ولكن كانت القاعدة المألوفة أن يرتدي الممثل ببساطة أفضل ما عنده من ثياب بغض النظر عما يقتضيه الدور "[١٦] و يضيف هوايتنج نقلا عن جورج ك . د. أوديل[١٧] أن بعض الفرق كانت تحصل علي ما يستغني عنه النبلاء من الثياب وبهذا تتيح لممثليها أن يظهروا في أناقة وفخامة ما كانت لتتوافر لهم بغير ذلك .

و يعلق هوايتنج علي ذلك قائلا : " وحتي في تلك الفترات كانت تبذل بعض المحاولات لملاءمة الثواب للشخصية . وهكذا كان السائل يظهر في أسمال معاصرة , و الخادم في زي الخدمة المعاصرة , و الأمير في دثاره المعاصر وظلت عادة مراعاة المقتضيات التاريخية لعصر المسرحية في تفاصيل الملابس مجهولة تقريبا , علي الأقل بالنسبة لإنجلترا تجريبية عام ١٧٧٢ عندما حاول خصم (دافيد جاريك) العظيم , تشارلز ماكلين , أن يخرج "ماكبث" في ثياب اسكتلندية " و أصرت ممثلة ليدي ماكبث علي الظهور بملابس عصرية"

وأخلص من ذلك كله إلي أن تلك الفترة لم تعرف لمصمم الأزياء المسرحية دورا , كما أنها تخلصت إلي حد كبير من الأقنعة واستبدلتها بفن

الماكياج. كذلك أخلص إلي أن الأزياء المسرحية في ذلك العصر (عصر شكسبير وما تلته من سنوات باقية لعصر النهضة) قد استعمل نفس الأزياء. التي يستخدمها عصره , أي أنها كانت أزياء واقعية معاصرة لزمن العرض المسرحي ؛ لا زمن الحدث المسرحي (لا تفسر الشخصية و ترمز إلي شئ محدد ولا تطابق لا الشخصية و لا الحدث) فهي إذن ليست أزياء مسرحية بل هي أزياء واقعية معاصرة للجمهور في الواقع الحياتي آنذاك . لكن " في أوائل القرن التاسع عشر أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال . ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع تتعدي بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلوا من الخيال. ذخيرة معظم الملابس التجارية تتألف من ملابس ثلاث أو أربع حقب تاريخية"(١٨)

ويستفاد مما تقدم أن المسرح عرف – بشكل جزئي – في أوائل القرن التاسع عشر مصمم الأزياء حيث كانت الأزياء التاريخية التي تناسب زمن الحدث المسرحي و الشخصية المسرحية . و اخلص من ذلك إلي أن المسرح فيما بين عصر النهضة و العصر الحديث قد استخدم الأزياء الواقعية علي النحو الآتي :-

أ) الأزياء العصرية (الخاصة بعصر عرض المسرحية و ليس بعصر الحدث المسرحي فليس للأزياء دور درامي في العمل المسرحي المعروض)

ب) الأزياء التاريخية (معاصرة لزمن الحدث و الشخصيات المسرحية ومفسره للشخصية)

ج) لم يعرف مسرح عصر النهضة لمصمم الأزياء دوراً .

ء) عرف مصمم الأزياء المسرحية مع بداية القرن التاسع عشر (العصر الحديث) من خلال محلات أزياء متخصصة اهتمت بتصميم الأزياء التاريخية .

علي أن البداية الحقيقية لدور مصمم الأزياء في المسرح مع العناية الفائقة التي أبداها (دوق ساكس مييننجن) و الذي يؤرخ به أيضاً تاريخ المخرج المسرحي – تجاه الملابس , والجهود المخلصة التي بذلت من أجل إدماج الملابس في الإطار العضوي للمسرحية ككل . " فلم يعد الممثل بسببها يظهر في ليلة الافتتاح بالملابس التي تعن له , بغض النظر عن المناظر , أو الملابس الأخرى , أو الإضاءة إذ أصبح ثوبه كتمثيله , يؤدي وظيفته كعنصر في الإطار العريض , و هو الإطار البصري للمسرحية ككل"(١٩)

وعلي ما تقدم يمكنني تقسيم الأزياء المسرحية إلي عدد من الأقسام أو الأنواع.

أولاً : الأزياء التاريخية :-

وتشتمل علي تصميمات توافق عصوراً قديمة وطرز محددة في التاريخ منها التصميمات الكلاسيكية وتصميمات أزياء عصر النهضة والعصور الوسطي والأزياء الخاصة بالطرائف والاتجاهات الدينية (مسيحية – يهودية – إسلامية) وأزياء الملوك و هي متنوعة بتنوع العصور والبيئات والثقافات .

ثانياً : الأزياء الواقعية :

كأزياء الفلاحين والصيادين والرياضيين وألبسة البدو وألبسة النوم والعوم و الخروج وهي تتوافق مع العصر الذي تبتكر فيه وتتوافق مع مزاجه وثقافته وبيئته وخاماته وتتوافق مع الغرض منها .

ثالثاً : الأزياء المهنية :-

وهي التي تدل أو ترمز أو تشير ألي وظيفة محددة لمن يرتديها العمال – الحرس – خدم الفنادق – الجند (شرطة – جيش بري – طيران – بحري – إطفاء – إسعاف) رواد الفضاء – الأطباء – رجال الدين والكهنة – القضاة والمحامون – أساتذة الجامعات – عمال التذاكر والمواصلات – الراقصات – الممثلون .

رابعاً : الأزياء المحايدة :-

أزياء الجوقة – أزياء الرواة – وهي أزياء توظف في الحفلات و في العروض و كان أفراد الجوقة في المسرح اليوناني يرتدون زيا موحدا وقناعا موحدا يعرف باسم (الكورثورنس)

خامساً : الملابس التنكرية و الإيهامية :-

وهي ملابس رمزية تستخدم في حفلات التنكر , و تتنوع ما بين أشكال حيوانية علي هيئة أقنعة وملابس تاريخية كما تستخدم في العروض المسرحية وفق ضرورات درامية .

المحور الرابع : تاريخ الأزياء المسرحية و تطورها

لما كان المسرح هو مجال عرض للحياة في شتي حقبها التاريخية , فقد كان لزاماً علي العاملين في حقله نقل أو محاكاة أصل الحدث من جميع نواحيه التاريخية , و التمسك بالأصول دون تحريف لإعطاء صورة تاريخية صحيحة . "ولما كان المسرح مرآة لتطور الفنون التشكيلية و مجالاً لانعكاس الحديث فيها و لالتقاء مختلف المذاهب الفنية القديمة و الحديثة داخل إطار عرض مسرحي متكامل , بوحدة الجو العام و تكامله " و كما أن " التجديد تناول الطراز , فقد تناول كذلك اللون ما دام يحتفظ بالطابع العام الطرزي و التاريخي .

ولأن لكل عصر خصائصه الاجتماعية و الاقتصادية و تفاعلاته التي تنعكس علي الفنون والآداب التي تتطور و تتنوع و تتوجه وفق توجهات كل عصر مما نتج في الفنون و الآداب اتجاهات عرفت بذاتها فكانت منها الكلاسيكية و كانت الرومنسية فالواقعية و الطبيعية و الرمزية و التعبيرية و السريالية و التجريدية و الملحمية و العبثية و المستقبلية .. الخ لذلك شهدت حركة تصميم الأزياء المسرحية تطورات تواكبت مع التطورات التي حدثت للاتجاهات المسرحية و الفنية العالمية .

أما الكلام عن تاريخ الأزياء المسرحية فنجده موجزاً و مختصراً عند د.إبراهيم حماده[٢٠] حيث"كانت ملابس التمثيل في الاحتفالات الدرامية الدينية

لدي معظم الأمم الأولى رمزية إلي أبعد حد.فكان لكـــل إلـــه مـــن الآلهـــة المشخصة زي نمطي خاص.وكذلك كان الحال بالنسبة لتصوير القيم التقليدية , أو الاجتماعية المجردة : كالخير , أو الربيع , أو المطر .

كان ممثلوا المأساة الإغريقية القديمة يستعملون – إلي جانب الأقنعـة والأحذية الخاصة بالتمثيل – نوعين من الملابس :-

(أ) تشيتون chiton : و هو عبارة عن رداء طويل فضفاض ذي حـــزام عند الوسط , ويمتد من الكتف حتى الكالحين . ولا شك أن مثـــل هـــذا الرداء كان يستعمل في الحياة اليومية الأثينية , ولكن مع تعديل بســـيط يتمثل في إضافة عباءة أو وشاح يطرح فوق كتف واحدة .

(ب) كما كانت تصنع أزياء ملائمة و ملابس للواقع و للشخصيات الخاصـــة: كالملوك والرعاة والشحاذين والمحاربين .

أما في المسرحية الملهوية فكان الـــزي الـــذي يســـتعمله الممثلـــون اليونانيون إما رداء منتفخاً أو ملبساً ضيقاً له لون الجلد الآدمي . كما كـــانت تستخدم ملابس وأقنعة تمثل الحيوانات والطيور . . الخ .

- وفي المأساة الرومانية,كان الزي اليوناني هو المستعمل غالبـــا,وتســـتخدم كلمةsyrmata لتعادل كلمة chiton التي سبق الحديث عنها , أما فـــي الملهاة الرومانية كان الزي خليطا من الطابع اليوناني والاتجاه إلى الرمز.

فقد كان اللون الأبيض للعجائز من الرجال,والرمــــادي للطفيليين , والأصفر للبغايا....الخ

- وكان الزي المسرحي في تمثيليات العصر الوسيط واقعيـــا أو خياليـــاً أو رمزياً وذلك تبعاً للشخصيات الممثلة : فالشخصيات العادية ترتـــدي زي الحياة اليومية – والشياطين تتقمص أشكالا حيوانية – ملابس الملائكة لها أجنحة –الصفات المجردة والمجسمة تميزها ألوان ملابســـها (الأبيـــض للرحمة والأخضر للحقيقة..... و هكذا) .

- وفي العصر الإليزابيثي كان الممثلون يحصلون غالبـــا علـــى ملابســـهم المسرحية مما يتفضل به عليهم النبلاء والأمراء الذين كـــانوا يخصـــون لممثلين بالرعاية . وهذا يدل على بذخ الملابس التي كانت تستعمل عصر

ذاك,كما كانت الملابس عصرية إلى حد ما,حتى أن الشخصيات التاريخية كانت لا تتردد كثيرا في استعمال تلك الملابس العصرية مع شئ قليل من التحوير.

- وفي القرن السابع عشر , كانت هناك إضافات بسيطة للخروج من الملابس العصرية المستعملة إلى غير العصر بمعنى أنه كانت هناك محاولة خافتة لتقليد الزي التاريخي الذي تتطلبه الشخصية .

ولكن يمكن أن يقال أن كل المسرحيات التاريخية في القرن الثامن عشر كانت عصرية الزي أما في أوائل القرن التاسع عشر , فقد بدأ الوضع يتجه نحو المطالبة بالالتزام الحرفي بالزي المعاصر لأحداث المسرحية الجاري عرضها .

- أما في العصر الحديث فإن الرغبة في تحقيق واقعية الزي التاريخي والجغرافي والاجتماعي للشخصيات, لم تمنع مصممي الأزياء من إيجاد مفهومات جديدة لوظيفة الزي والاتجاه به نحو الخيالية أو الرمزية أو التعبيرية أو إلى أية مدرسة من المداري المسرحية الجديدة.

المحور الخامس : تصميم الأزياء في المدارس المسرحية المختلفة

مما تقدم يمكن القول إن الأزياء المسرحية تختلف باختلاف المصمم والبيئة والخامة والمدرسة الفنية التي ينطلق منها إخراج النص المسرحي نفسه " فالعمل الدرامي الذي يقدم بأسلوب كلاسيكي اللون ما دام يحتفظ بالطابع العام الطرزي والتاريخي و نظرا لاتساع تخصصات العمل المسرحي الذي أصبح مقسما بين مجموعة من الأفراد يختلفون ليعمل كل في تخصصه دون المساس بوحدة الجزيئات داخل الكل العام. فإذا كان مصمم المناظر هو نفسه مصمم الأزياء فإن ذلك ييسر هذا التقابل . ولكن إذا أنقسم هذا المصمم إلى أثنين وجب التعاون بينهما وإلا فإن بعد كل منهما عن الآخر وانفصاله بجوه الخاص اللوني و المذهبي والتعبيري يؤدي إلى تقديم عمل غير متجانس غير ذي وحدة عامة "(٢١).

* وفي ملحق الصور ما يشير إلى ذلك التنوع في تصميم أكثر من زي لشخصية مسرحية واحدة وفق اتجاهين مختلفين و مصممين مختلفين وتصميم الملابس الخاصة بالاستعراضات الراقصة يختلف بالضرورة عن

تصميم الأزياء الدرامية فالراقص الذي يظهر في أكثر من تابلوه راقص يحتاج إلى أكثر من زي. ولذلك يجب أن تصمم ملابس الاستعراضات بحيث يمكن تغييراه واستبدالها بأخرى في أسرع وقت ممكن مما يستلزم إيجاد طريقة سهلة لخلع الزي وارتدائه مع عدم التزامه بالخامة الأصلية للزي الأصلي فعلى مصمم الأزياء إذن أن يكون ملماً بطرز الأزياء و الطرز التاريخية و أن تكون لديه القدرة على خلق الشخصية مع ملاحظة احتياجات المسرحية و الانسجام مع الجو العام والملابس الأخرى والضوء. وذلك بالعمل المتعاون مع بقية طاقم التصميمات الأخرى (المناظر والإضاءة والمكياج) وكذلك يراعي علاقة الحركة بالخامة .

المحور السادس : دور الألوان و الخامة في تصميم الزي المسرحي

لاشك أن لكل شعب طريقته في تحديد ملابسه و تتدخل العوامل الطبيعية في تحديد نوع النسيج والخامة واللون المستخدمة في صناعة عامة , ولما كان الإغريق قد عرفوا الزراعة والرعي لذلك عرفوا الكتان والقطن والصوف وقد شكلت هذه الخامات مواد أساسية في صناعة أزيائهم وذلك على النحو الآتي :

١- الكتان : يصنع منه الشيتون الأيوني .. فالخشن منه لملابس العبيد والفلاحين والرقيق الناعم الملمس لعلية القوم .
٢- الصوف : استخدم المنتج الخشن منه في ملابس العبيد والفلاحين والطبقات الدنيا والناعم الملمس للأغنياء وصنع منه الشيتون الدوري والعباءات اتقاء للبرد .
٣- الحرير : كان قماشا باهظ الثمن , حيث يستورد من الصين (رطل الحرير بوزنه ذهباً) وكان ارتداؤه مقصورا على الحكام و علية القوم . ثم خلط بالقطن بعد ذلك فل سعره و أصبح في متناول الطبقة الوسطى .
٤- القطن : ساد استخدامه بعد حملة الاسكندر .
٥- اللباد : نسيج صوفي خشن و سميك يشبه الصوف الردئ استخدم لملابس الفلاحين والعبيد وفي صناعة أغطية الرأس و الخوذات و النعال والأغطية الثقيلة .[٢٢]

ولأن الملابس يجب أن تكون واضحة على خشبة المسرح كما يجب أن نحافظ في أغلب الأحيان على جزء بسيط من علاقتها بالحقبة التاريخية"[٢٣] ولأن المسرح "يتحدث عن الماضي والمستقبل في صيغة الحاضر"[٢٤] لذلك يعمل المصمم في اختياره للألوان على وجود "نسق من التحديد والترتيب اللوني الذي يميز الشخصيات العامة ويعبر عن مزاج الشخصية واللون يمزج ويؤكد ولن يتعارض عمل مصمم الأزياء مع عمل المخرج لمعالجة شخصياته"[٢٥]

لما كان للون أثره على مزاج البشر حيث يستهوي البعض منهم لوناً معيناً و تثير ألوان أخرى أحاسيس البعض و مشاعرهم كما تعبر عن رموز معينة عندهم لذلك انفعل الشعب اليوناني باللون و فضلوا مجموعة منها على غيرها , كما أن المرأة اليونانية قد اختارت ألوانا تغرم بها دون غيرها ويفصل شكري عبد الوهاب [٢٦] بين الألوان المفضلة عند كل من الرجال والنساء في أمة اليونان على النحو الآتي :

" الألوان المفضلة عند المرأة الإغريقية : الأحمر القرنفلي – الأزرق – الأصفر – الأخضر الأرجواني الشاحب (لافندر) كل الدرجات الفاتحة الألوان .

الألوان المفضلة عند الرجل الإغريقي:يميل الإغريقي إلى الألوان الداكنة,كالأخضر الزيتوني – الأحمر القرمزي – البرتقال المائل إلى الدكنة – الأزرق القاتم – البني – الرمادي – الأسود"[٢٧]

ولقد استخدم مصمم الأزياء الروماني الصوف و الكتان والقطن والجرير على النحو الذي استخدم في تصميم الأزياء اليونانية وفق التقسيم الطبقي للشعب , كذلك صممت للآلهة الرومانية أزياء خاصة بهم مثلما كان متبعاً في تصميم أزياء آلهة اليونان مع أن أسماء الأزياء قد تغيرت عندهم فأصبح (الشيتون) (تنك) كما استعار الرومان تصميمات أزياء من بلاد آسيا مثل (الدالماشيا) نظراً للاستعمار الروماني الواسع عام (١٩٠ م) و قد حرص الرومان على التمسك بالألوان الطبيعية للأقمشة سواء الصوفية منها أو القطنية أو الكتانية . كما أنهم ابتكروا (التوجا) و هو رداء خارجي كالعباءة و جعلوه شعارهم .

ومن المهم الإشارة إلى تصميم الزي الروماني قد استخدم علامات خاصة للدلالة على المكانة الاجتماعية كما أن ارتداء التوجا الرومانية بكل أنواعها كان مقصورا على المواطن الروماني دون غيره كما استفادت تصاميم الأزياء الرومانية بالنقوش و الحليات و الرموز في تزيين الملابس(٢٨)

المحور السابع : علاقة مصمم الأزياء بالممثل في العصر الحديث

يقول يانيس كوكس : " عن طريق التعامل مع الأزياء أؤكد عزيمتي على العمل في المسرح لأن الملابس يجب أن تكون واضحة على خشبة المسرح كما يجب " وفي رأيه : " يجب أن تكون هناك صلة بين الجسم الحديث و بين ذاكرة الجسم القديم " لذلك فهو يبحث "دائما عن رسم أزياء تفي بهذه المهمة المزدوجة " ويرى أنه يجب على المصمم ألا يسجن الممثل " في صورة وحيدة للماضي,كما يجب أن نساعده على الازدهار " لذلك فهو في تصميماته يبحث عن الملابس التي تجمل الممثلين وتسمح لهم بالحركة,كما أنه يقوم " باختيار الملابس حسب خاصية كل عمل " و في علاقة الزي بالممثل فإنه يرى أن " كي ممثل لا يستطيع أن يعطي كل ما عنده إذا كان يشعر بعدم راحة في الملابس . فإذا كان هناك ممثل لا يشعر بالراحة في الملابس التي يرتديها بشرط ألا يكون ذلك لأسباب نرجسية . "وهو في سبيل شعور الممثل بالراحة في الزي الذي صمم له يتنازل عن هذه الملابس " إنني أتنازل لأنني أعتقد أن هناك منطقا معينا لجسده يجعله يرفض أزيائي . استسلم دون أن أشعر بأي ندم وأحاول أن أبحث عن زي آخر"ولأن الممثل في رأيه " يعطي للملابس معان متعددة"(٢٩) ولأن بين الملابس و بين الممثل جدل على خشبة المسرح لذلك فإن " أهم شئ في تصميم الملابس أن نجعل جسم الممثل تحت أنظارنا فأهم شئ هو الحركة و التنفس " ولذلك يرى التزيين في الزي معوقاً لهما: "إن التزيين والتفاصيل يجعلان الملابس مسترخية ولا يسمحان بهذا التنفس"(٣٠) ربما أن " الملابس تعطي الممثل حجماً خاصا و بذلك فإنه يشارك في الهندسة العامة للوحة التي تطرح نفسها بطريقة لا شعورية "(٣١) لأن "الملابس تقدم طريقة مباشرة للدخول في التعامل مع الزمن وفي علاقة الأجسام والأحجام وأيضاً في العلاقة النفسية

والتخيلية "[٣٢] ولذلك فبالنسبة للملابس الحديثة يرى كوكس أنــــه يفضِـــل أن يترك دائماً هامشاً من الحرية للمثل نفسه حتى يستطيع أن يضيـف – إذا أراد – بعض العناصر على الملابس فله الحق في ذلك "

وحول الملابس المعاصرة يلزم المصمم باحترام الرموز لأن " عـــدم احترام الرموز في تصميم الزي يؤدي إلى مخالفتها" لذلـك " يجـب علـى المصمم مراقبة الناس التي تكوّن الهيئات الاجتماعية الآن " ذلك أن " معرفـة العلاقة بين رموز التركيبة الاجتماعية و بين الحرية الشخصية للفرد , هـــي الشئ الوحيد الذي يســمح بــالتوصيل إلـى التعريـف المثـالي للملابـس المعاصرة"[٣٣].

الخلاصة

أولا :

- في المسرح الإغريقي اعتمد المصمم للرداءعلى الخطوط القائمة التي تجعل الثوب ينسدل في انسيابية وثنيات جمالية من الصدر ومن الخلف والأرداف .
- كما تميز الرداء الإغريقي بالحواف (كنار) في الأطراف و الخطوط القائمة .
- يلجأ المصمم الإغريقي إلى بعض النقوش و الرسوم في نسيج القماش نفسه أو بالتطريز .
- لم يلجأ كثيراً إلى طباعة الرسوم على النسيج مع أنه جربها .
- تحتل النجوم وجذوع الأشجار وأغصان الشجر وأوراقها , وكذلك النقط والأشكال الهندسية المتعرجة والمتموجة مكان الصدارة في الثياب الإغريقية .
- لجأ مصممو الأزياء المسرحية إلى حشو ملابس الممثلين وتبطينها لتبدو أجسادهم على المسرح واضحة وأكبر من المعتاد لأتساع المسافة بين الجمهور و الممثل.
- يميز زي الملك بالقصر والتبطين ليفرق بينهم وبين ممثلي عامة الشعب .
- صمم لكل إله من الآلهة زيا خاصاً به يشكل الشيتون أساساً في الزي .
- يسهم غطاء الرأس فوق القناع في زيادة ارتفاع قامة الممثل إلى جانب الأحذية ذات الكعب المرتفع ويساعد في تمكين المشاهدين من المشاهدة بوضوح .

يصمم الثوب بدون أكمام لحرية الحركة والتعبير بالذراعين لدى الممثل .

- عوضت الأزياء غياب المناظر والديكورات في المسرح اليوناني القديم .

ثانياً : في المسرح الروماني :

- كانت الاختلافات في تصاميم الأزياء طفيفة ولكن الزخارف والحليات أكثر استعمالا , كما أن هناك اقتباسات في التصمايم من شعوب آسيوية في أثناء استعمار الإمبراطورية الرومانية للبلاد الأخرى.
- عرف المسرح أنواعا مسرحية اتخذت أسماءها من الأزياء مثل : مسرحية العباءة , مسرحية السيف , مسرحية الكوخ(٣٤)

ثالثا : عرف المسرح في العصور الوسطى تصاميم أزياء ترمز إلى الملائكة و إلى الشياطين والثعابين والشخصيات المقدسة , كما استخدم العرائس والتماثيل في ظهورها في حلبة التمثيل داخل الكنيسة أو خارجها .

رابعاً : اعتمد المسرح في عصر النهضة على ملابس الممثلين أنفسهم دون مطابقة أو مراعاة لطبيعة العصر الذي تأسس عليه الحدث المسوحي نفسه .

خامساً : برز دور المصمم في العصر الحديث في القرن التاسع عشر على يد دوق ساكس مييننجن الذي ينسب إليه التعرف على وظيفة المخوج في المسرح .

سادساً: خلط المصمم في العصر الحديث الذي نعيشه بين انفعاله الذاتي بالنص وبين الخطوط التاريخية والاجتماعية في أزياء الشخصيات التاريخية حتى تطابق روح جماهير عصرنا .

سابعاً : تلعب الخامات والبيئة والجو التاريخي والاجتماعي دوراً رئيسياً في تصميم الأزياء المسرحية وكذلك طبيعة أحجام الممثلين وتوافقهم مع الملابس.

ثامناً : يرتبط عمل مصمم الأزياء ارتباطا أساسيا بالمخرج و بمصمم المناظر والديكورات وبالإضاءة وبالممثل أو الممثلة وبالعصر والجنس من ممثل يوناني إلى ممثل روسي إلى ممثل أمريكي أو إنجليزي أو عربي أو مصري .

تاسعاً : تستوحي الأزياء المسرحية في جميع الحالات من الحياة سواء كانت تصميماتها واقعية أو تجريدية رمزية أو خيالية تبعاً لخبرة المصمم وخياله وثقافته وتبعاً لطبيعة النص والعرض والمكان والزمان .

المبحث الثاني

الأزياء و التفسير البصري للاستعراضات الشعبية

الأزياء و الاستعراض في فرقة رضا

قدمت فرقة رضا العديد من الاستعراضات الراقصة , وحمل كل استعراض منها عنوانا خاصا به يعكس طبيعة الاستعراض و الحدث الرئيسي فيه و من هذه الاستعراضات :

١- استعراض وفاء النيل (١٩٦١ – ١٩٦٢ م)
٢- استعراض أولاد علي بمبة (٥٩ – ١٩٦٠ م)
٣- استعراض فانوس رمضان (٥٩ – ٦٠)
٤- استعراض غزل الريف (٥٩ – ٦٠)
٥- استعراض رنة الخلخال (١٩٦٢ – ١٩٦٣)
٦- استعراض المجاذيب في ليلة الحد (٥٩ – ٦٠)
٧- استعراض الوحدة (٥٩ – ٦٠)
٨- استعراض عرائس المولد (٥٩ – ٦٠)
٩- استعراض يا ليل يا عين (١٩٥٧)
١٠ – جنيه البحر (١٩٥٧ م) عرض أمام تمثال أبي الهول و عرض في موسكو في مهرجان الشباب العالمي .
١١- شيخ منصر (١٩٥٧ م)عرض أمام تمثال أبي الهول وعرض في موسكو في مهرجان الشباب العالمي .
١٢- غرام في الريف
١٣- خمس فدادين
١٤- حرامي القفة

١٥- الناي السحري (١٩٥٧ م) عرض أمام تمثال أبي الهول و عرِض في موسكو في مهرجان الشباب العالمي .

١٦- مولد الحسين

١٧- خان الخليلي (١٩٦٣)

١٨ - نهاية باشا (٦٤ - ١٩٦٥ م)

١٩ - السد العالي (٦٢ - ١٩٦٣ م)

في تعريف الاستعراض الدرامي :-

الاستعراض حدث درامي كامل حالة تأسسه على قصة إذ يتكون من فنون متعددة ومختلفة ومتفاعلة مع بعضها البعض في تجسيد صورة الحدث ومن هذه العناصر : (الرقص - الغناء -الموسيقا - الأداء التمثيلي - الأكروبات - التهريج - العرائس - خيال الظل - شرائح (سلايدز) والاستعراض توظيف لمهارات في هذه الفنون أوغالبيتها لتجسيد الحدث الدرامي (القصة) التي تقوم على حبكة بسيطة قد تكون معالجة لحدث تاريخي أو خيالي أو أسطوري أو شعبي مستلهم من التراث .

وإذا كانت المسرحية تعتمد على شخصيات لها ملامحها الخاصة وعلاقاتها و حوارها وأزياؤها الخاصة المناسبة لطبيعة بيئتها ووظيفتها في الحدث , فإن الاستعراض أيضا يعتمد على شخصيات لها ذلك كله باستثناء الحوار في حالة الاستعراض التجريدي الذي يعتمد لغة الجسد بديلا عن الكلام حالة اشتماله على الرقص دون حوار ملفوظ . غير أن الأزياء لا تتغير حالة وجود حوار ملفوظ ومسموع (مناطق تمثيل) والاستعاضة عن ذلك بالرقص لغة وحيدة متفاعلة مع الموسيقا و الغناء في حالة الاستعراض الشعبي آلراقص أو الموسيقا البحتة دون غناء في حالة الباليه أو الرقص الكلاسيكي غير أن الأزياء في الاستعراض أياً ما كانت عناصره لابد و أن تمكن الفنان الاستعراضي من أداء الحركة الانسيابية سواء كانت حركة موقعة - تعتمد على إيقاعات - أو كانت حركة قائمة على ما يعرف بالدراما الحركية أو فنون المايم أو كانت رقصاً شعبياً أو كلاسيكياً (باليه)

أو باليه عصري. فالحركـــة و تنوعـــها و إيقاعاتـــها الســـريعة و المركبـــة وتشكيلاتها ذات الحركات المتداخلة و المركبة و المنسجمة و المعـــبرة بمـــا لا يخرج عن موضوع السيناريو الراقص أو الاستعراض القائم علــــى حبكـــة درامية تستلزم من مصمم أزياء الاستعراضات تصميم أزيائه بما يلائم الحدث والشخصية , والإطار التشكيلي ومساحات الفراغ والكتلة والبيئـــة والعصـــر والحالة النفسية ومستويات التعبير الحركي مع ملاءمة الخامة والألوان لذلـــك كله وملاءمة ذلك كله لطبيعة التسلسل الدرامي وطبيعة الدخـــول والخـــروج على خشبة المسرح ومستويات التحول الدرامي أو الانتهاء من فقرة تتطلـــب زياً ما والبدء في فقرة تالية لها تتطلب زياً آخر مغايراً وسرعة خلع الـــزي الأول وارتداء الزي الثاني.

ولا شك أن الأعباء التي تقع علـــى عـــاتق مصمـــم الأزيـــاء فـــي الاستعراض الغنائي أو الراقص سواء تضمن تمثيلا أو لم يتضمن هي أعبـــاء كبيرة , ويكفي أن نعلم أن استعراض " السد العالي " الذي عرض في موســـم (١٩٦٣ – ١٩٦٤) ثم أعيد عرضه على مسرح الشرطة[٣٥] و كـــان عـــدد المشتركين في عرضه ستين راقصاً وراقصة , فتصميم أزياء لـــهذا العـــدد الكبير مشكلة أمام المصمم , يمكن بالطبع اعتبار أن هناك تصميمات متكررة , فلو قلنا إن الراقصات لهن زياً موحد التصميم و للراقصيـــن زيـــاً موحـــداً وللراقص الأول زي خاص وكذلك للراقصة الأولى . وربما بعض الراقصين من الخبراء الأجانب والمهندسين و المشرفين و ربما زوجات الخبراء , و قد يتضمن الاستعراض نماذج من فئات الشعب المصري و هم أصحاب الســـد العالي و المنتفعون بفوائده و العاملين في إنشائه , وإن كان الاستعراض قـــد ركز على بطولة الفلاح المصري ومع ذلك فالعبء على مصمم الأزياء ليـــس بالشيء اليسير لأن أزياء المصريين مختلفة التصاميم والألوان في الواقع تبعاً لاختلاف الثقافات والبيئات والخامات وطبيعة رجال الأعمال وطبيعة المنـــاخ حسب كل منطقة جغرافية مع متغيرات البيئة[٣٦] بخلاف طبيعة الرباط الـــذي يربط هذه النماذج الشعبية و غير الشعبية في مصر بالسد العالي , وهو مـــا

يجب على المصمم مراعاة إظهار رباط ما أو (ثيمة) ما تربط هؤلاء الناس مع اختلافهم في الثقافة و في الدين و في المهن والبيئات .

وإذا كان الرقص في الاستعراض هو ذلك الذي وصفه الشاعر عزيز أباظة(٣٧) بأنه ذلك " الرقص الذي يخاطب روحك وطوايا نفسك , ويشيع بين جوانحك فيوض الجمال ونفحاته , فتؤخذ به كأنما تنهل من روائع من أكرم الشعر أو بدائع من أعذب الغناء أو كأنما تشهد لوحة من صنع الله أجلى بها الشروق أو الغروب في صفحة السماء" فإن أزياءه لابد وأن تتجسد فيها تلك المعاني أيضاً .

وإذا كان " الرقص هو الحياة " كما يقول محمود رضا(٣٨) وإذا كان هو " أقدم تعبير عاطفي عرفه الإنسان "(٣٩) لأن الإنسان الأول رقص قبل أن يتكلم(٤٠) لذلك فإن الأزياء التي تهيئ للرقص وللراقص أو الراقصة تجسيد معنى الحياة يجب أن تكون جزءاً من حياة الرقصة نفسها و من جسد الراقص وروحه و مشاعره وتعبيره .

و إذا كان الاستعراض , كما أشرت قائما على نص مسرحي أو سيناريو فإن أول كاتب الاستعراضات في فرقة رضا , كان محمد عثمان ولأن الاستعراض يعتمد على سيناريو (نص درامي استعراضي) لذلك كان الرقص فيه خال مما اعتاد جمهور الرقص البلدي في مصر على مشاهدته , فالرقص في الاستعراض الراقص يقوم " على عرض راقص لن يجد فيه ما تعوده من هز الوسط أو هز البطن ؟ "

" فيه معاني أخرى أحسن و أنبل مما كان يظن" فمدلول كلمة رقص في الفنون الشعبية وفنون الاستعراض يعادل كلمة فن " (٤١- ٤٢) لذلك فإن أزياء الراقصات لا تستهدف على الإطلاق الكشف عن مفاتن جسد الراقصات ولكن الزي هنا يعبر عن الشخصية, وعن البيئة التي ترقص على خشبة المسرح , لأن الذي يرقص ليست هي المرأة ولكنها البيئة بعناصرها الحركية والموسيقية والتراثية والفكرية والتشكيلية بأزيائها ومناظرها واكسسواراتها الطبيعية التعبيرية فالبيئة هي التي ترقص في استعراض الفنون الشعبية

والأزياء جزء من هذه الطبيعة و الطبيعة لا تكشف عن عريها و لكن عـــن سر جمالها وعن مواطن ذلك الجمال ومظاهره والزي في الفن الشعبي عندما يصمم في استعراض جزء من تلك الطبيعة بل هو مظهرها في ظل غيـــاب المنظر أو تصميمات الديكور الأقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد في فنون الاستعراض على وجه الخصوص , و هو أمر يحتاج إلـــى شـــواهد ســـوف نوضحها من خلال تحليل عدد من التصميمات الأزيـــاء فـــي عـــدد مـــن الاستعراضات الرقصة لبعض فرق الفنون الشعبية في مصر وبخاصة فـــي " فرقة رضا للفنون وفرقة الإسكندرية للفنون الشعبية و فرقة موسييف الروسية العالمية "

حول تحليل تصميمات الأزياء في استعراض " خان الخليلي " :-

يشغل المنظر في هذا الاستعراض خلفية خشبة المسرح و هو نموذج من الطراز المعماري المملوكي بأعمدته النحليـــة المتجـــاورة الطـــرز ذات الخطوط الرأسية و العقود أو الأقواس وتنساب أمامها في اتجاه صالة العرض مساحة تساوي ٩٠ % من مساحة خشبة المسرح يتوزع فيـــها الراقصـــات والراقصون في تشكيلاتهم وحركتهم التعبيرية الاستعراضية .

و تنقسم الأزياء في هذا الاستعراض إلى قسمين رئيســـيين أحدهمـــا يضـــم تصميمات متعددة لأزياء الراقصين يتفرع بدوره إلى أربعة تصـــاميم للـــزي الرجالي و خمسة تصاميم للزي النسائي و ذلك على النحو الآتي :

أولا : أزياء الراقصين و تنقسم إلى أربعة مجموعات :

زي مهني (جرسون مقهى بلدي) .

زي مركب التصميم لفلاح عامل فرعوني .

حـــ- زي مركب لبطل الاستعراض .

د- زي مجموعة شباب بملابس أوروبية (بدلة كاملة)

المجموعة الأولي : راقصون يعبرون عن ابن البلد يكشف تصميـــم الزي الخاص بهم عن المهنة وهي مهنة (جرسون المقهى البلديـــة) جلبـــاب مخطط بخطوط رأسية بلونين (أبيض و أزرق) متجاورة و للجلباب كمـــان

من نفس القماش بخطوط عريضة من نفس اللونين و طاقية من نفس القماش خطوطها اللونية دائرية وفوق الجلابية حرملة جرسون مقهى بيضاء.

المجموعة الثانية : راقصون يعبرون بزيهم عن العامل و الفلاح المصري في الوقت نفسه (تصميم مستلهم من الواقع) حيث سروال فلاحي أبيض و نعل فلاحي و فوقه قميص أبيض بنصف كم وفوق القميص صديري له نفس خطوط جلباب الجرسون و ألوانه وفوق الصديري يرتدي النصف العلوي لعفريته العامل الزرقاء بحمالتين من نفس القماش وعلي الرأس عصبة من قماش الصديري يرتدون النصف العلوي لعفريتة العامل الزرقاء بحمالتين من نفس القماش و علي الرأس عصبة من قماش الصديري المخطط والعفريته وهي مصممة لتبدو كغطاء الرأس الفرعوني مما يعكس عراقة وحدة العامل مع الفلاح وارتباطهما التاريخي في مصر : وهنا تكمن قوة التصميم و عنصر الابتكار في فكرة المصمم العميق (عبد الغني أبو العنين) ليعطينا تصميم زي مجموعة راقصي الاستعراض (مجموعة الفلاح العامل ذي الجذور الفرعونية التي تعبر عنها وحدات التصميم الثلاثة فلاح – عامل غطاء رأسه قريب من غطاء الرأس الفرعوني – ولا تخفي علي العين الفنية الناقدة " لإيحاء الذي يوحي به غطاء رأس فرعوني يتوج هامة الراقص (العامل الفلاح المعاصر) فهو يستظل بظل تراثه الفرعوني و يهتدي بفكره. إن روعة التصميم فى أزياء هذه المجموعة نابع من أن الراقص هنا لا هو عامل و لا هو فرعوني وإنما هو كل هؤلاء في شخص واحد وما كان لهذا أن يفسر علي هذا النحو بدون الزي المصمم له .

جـ- الزي المنفرد لبطل الاستعراض : و يتكون من (بنطال) مخملي اللون وقميص (تيشرت) بنصف كم أبيض اللون و فوقه وشاح علي هيئة (عباءة نصفية سوداء) بدون أكمام وعلي رأسه طاقية ذات زخارف دائرية كتلك التي يضعها أبناء النوبة علي رؤوسهم

د - **المجموعة الرابعة** : وهي عبارة عن زي أوربي بدله من جاكيت (سترة) إفرنجية كاروهات وبنطال أبيض وقميص أسود أفرنجي وحذاء

نصفه الأمامي أبيض اللون ونصف واجهته الأمامية من جهة الساق أسود وجورب أسود .

ثانياً : أزياء الرقصات : و ينقسم إلي خمس تصميمات علي النحو الآتي :-

أ) زي بطلة الاستعراض : فستان سواريه أرجواني اللون و حافة فتحة الرقبة محددة بإطار منقوش و لا تغطي شعرها بأي غطاء و لها تسويحة شعر حديثة.

ب) زي منفرد راقصة(٤٣) :تنورة أرجوانية وبلوزة ذات خطوط عريضة دقيقة وشعرها بدون غطاء والتسريحة (مودرن) عصرية .

جـ) زي منفرد لراقصة (٤٤) : تنورة أقرب إلى البنطال الحريمي الواسع وبلوزة من نفس نوع بلوزة الراقصة السابقة وشعرها بدون غطاء والتسريحة مودرن .

د) زي منفرد لراقصة(٤٥) :تنورة بيضاء و بلوزة من نفس النوع السابق وشعرها بدون غطاء ولكنها تضع حول شعرها طوقا أبيض على الجزء الأمامي .

هـ) زي راقصات عبارة عن فستان بلدي بحمالتين : له تصميم موحد مع تغيير في توزيع ألوان محددة في الفستان :

بعضها أبيض وفي ذيله الأيمن من ناحية الركبة اليمنى حتى دائر الفستان السفلي الذي يأخذ لوناً أسود والبعض الآخر من الفساتين له نفس التصميم إلا أن منطقة أسفل ركبة الراقصة اليمنى حتى داير الفستان قماش رمادي سادة و بقية الفستان قماشه مشجر بورود بيضاء ذات شكل واحد على أرضية سوداء.

أما رؤوسهن فعليها (مدوره بأوية) وورود صناعية صوفية ملونة وتتدلى من أسفل المدورة ضفيرتان طويلتان على صدركل راقصة.وتعكس هذه اللوحة الاستعراضية الراقصة الطبيعة الشعبية التراثية والأثرية لمصر القديمة الحديثة المعاصرة , التي تتداخل فيها عناصر تراثية حضارية من العصر الفرعوني وعصر المماليك و من المجتمع الحديث الناهض في

الستينات حيث النهضة الصناعية والزراعية و الحركة السياحية فالملابس الأوربية تدل على حركة التمدن وعلى حركة السياحة و تدل الملابس الفلاحية العمالية ذات اللمسة الفرعونية على غطاء الرأس على أصالة ارتباط العمال والفلاحين و هم الطبقات الشعبية وكذلك عمال الخدمات (الجرسونات) و يرتبط التصميم أزياء الاستعراض بما يوحي بما بينها من رابطة .

وتعكس أزياء الراقصات روح التمازج في (خان الخليلي) على أرضية حضارية مشتركة, فخان الخليلي الذي توحي به وتجسده مناظر الديكور في الخلفية بالتحف والقطع الفرعونية والإسلامية والمسيحية التي علقت أو صفت على رفوف واجهات المحلات والمقاهي في خلفية اللوحة تسهم في خلق ذلك الإطار التراثي لتكتمل اللوحة و تجمع في تناغم بين الأصالة والحضارة والعراقة بين الماضي السحيق والوسيط والحديث والمعاصر في مصر.

وأخلص مما تقدم إلى أن الأزياء قد جسدت روح الفكرة التي تأسس عليها سيناريو الاستعراض بحدثه البسيط الساذج مظهراً و العميق من حيث المغزى الذي يرمى إليه والذي جسدته الحركة الراقصة الاستعراضية بمعاونة الملابس و المنظر الرئيسي.

حول تصميمات الملابس في استعراض عرائس المولد :

يكاد يكون تصميم الزي الموحد للراقصات صورة من (عروسة المولد) تلك التي عرفتها مصر في احتفالات الدولة الفاطمية في مصر في المناسبات الدينية الإسلامية . وهي تلك التي تجسدها عروسة المولد التي تتشكل من الحلوى السكرية ذات اللون الوردي والمزينة رأسها بتاج شبيه بمظلة المطر اليابانية وهي من ورق الكوريشة المزخرف الزاهي الألوان .

ويوظف التصميم في زي الراقصة العروسة الموحد الذي هو فستان سواريه مساحة لونية وردية حمراء وفتحة الصدر على شكل حرف V ويغطي تلك الفتحة قماش أبيض منقط بنقاط حمراء وينتهي ذيله في دائرية مائلة من الفخذ الأيسر حتى القدمين متصلا بدرجة ميل تتماس مع الركبة

اليمنى للراقصة بلون مختلف (أبيض) مزين بوردة كبيرة حمراء ووسطها أبيض تتناثر متباعدة في ذيل الفستان وتتعاكس المساحات اللونية عند راقصات أخريات فيصبح اللون الأبيض أو الوردي محل الألوان الحمراء في الفستان نفسه دون أن يتغير التصميم وتتوج خلفية راس الراقصة (ذيل شعرها) بمظلة مزخرفة قطر دائرتها لا يقل عن ستين سنتيمتر بألوانها الحمراء والوردية والبيضاء والزرقاء الزاهية ويتجسم نصف الفستان من عند الوسط ثم فوق منطقة الحوض بشريط دائري معاكس في لونه للون أرضية الفستان نفسه بما يكرر وحدة الدائرة في زينة الرأس والفستان بما يوحي بأن العروس محوطة بالرعاية أو أن حولها أطواقاً وحواجز ودوائر منها الأكبر ومنها الأصغر حول الرأس فلا تأثير على فكرها وحول الخصر والحوض فلا اختراق لأنوثتها . فهي مصونة فِكراً وعِرضاً وهي مصونة من رأسها حتى قدميها.

أزياء الراقصين : ويستلهم التصميم الرجالي زي دراويش الموالد الشعبية . . جلباب بلدي مصري بفتحة تظهر الرقبة وجزءاً من وسط الصدر (جلباب بقبوة) وله كُمّان مخروطيان يضيقان عند الكتف ويتسعان تدريجياً في انسيابهما إلى أسفل وتتسع فتحة ألوان إلى جانب حزام أخضر على الوسط يتقاطع مع حزام حمالة أخضر حتى الكتف الأيسر وعليهما كتابة دينية (الله أكبر ولا إله إلا الله بوشّي أبيض) وبعضها أحزمة حمراء ونقوش بيضاء مع طربوش مغربي أحمر داكن برز أبيض ودف في اليدين.

والأزياء هنا حسب تقسيمات الفنان محمود رضا منها ما هي خليط بين الاستلهام الشعبي (زي العروسة) – فيه من الواقع ومن الخيال ومنها ما هو واقع (زي الدراويش وراقصي الموالد) , مثله مثل زي اللوحة الاستعراضية (خان الخليلي) الذي تضمنت عناصر الزي الرجالي (العمالي الفلاحي الفرعوني) خطاً رمزياً يعمق فكرة الاستعراض نفسه .

٢- فرقة موسييف العالمية الروسية

مر على هذه الفرقة حتى الآن ستون عاما منذ خط إيجور موسييف) مدير ومصمم رقصات واستعراضات فرقة موسييف الروسية العالمية الذي تخطي سن التسعين شكل الفرقة بيد ثابتة , من عروض الرقص المنفصلة وخلال تصميم الأعمال وحتى عروض الفصل الواحد

وسيضم سجل الفرقة التي أنشأها في فبراير من عام ١٩٣٧ م , لتقديم الرقص الشعبي على المسرح سبعة عروض ذات الفصل الواحد .

وقد قامت عروضها في كل أنحاء العالم تقريبا , حتى في وقت توتر العلاقات بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة فقد قدمت عروضا نالت الإعجاب في أمريكا ومن الاستعراض والرقصات التي قدمتها في زياراتها التي وصلت إلىخمس وخمسين زيارة استعراض أو رقصة الحرب التي تتناول حدثا احتفاليا , حيث " يقيم شعب أجاريان في الجبال القوقازية حفلات المعركة ضد العدو " وهذا الاستعراض في تصنيفه يقوم على الفكرة " ويصاحب حركات الرقصة السريعة عزف منفرد على آلة dole و هي آلة وطنية لشعب أجاريان "[٤٦] وملابس الاستعراض هي نفسها الملابس الروسية العصرية و البيريه على رأس .

ثبت مصادر ومراجع الباب الثالث

الفصل الأول

* هاني أبو الحسن , مشروع إخراج نص انتجوني بقسم المسرح تحت إشـراف د : احمد زكي

١- د. محمد غنيمي هلال ، " الثقافة وأجهزتها بين الكم والكيف (مجلة الكـاتب) العدد ٢٥ ، أبريل ١٩٦٣م ، دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة ، ص ١٢ .

٢- نفسه ، ص ١٤ .

٣- إلياس أنطون،القاموس العصري ، المطبعة العصريـة بالقـاهرة - ط ٩ - أبريل١٩٥٤، ص١٠٩

٤- انظر - التهانوي ، قاموس مصطلحات الفنون ، القاهرة ، الهيئة المصريـة العامة للكتاب.

٥- المنجد في اللغة ، ط١٩ ، بيروت ، لبنان ، المطبعة الكاثوليكيـة ، ١٩٠٤، ص ٨٤ .

٦- القاموس العصري الجديد ، ط٣ ، لبنان ، بيروت .

٧- د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، لبنان ، مكتبـة لبنـان ، ١٩٧٣، ص ١٥٦ .

٨- د. محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ، د/ت

٩- د. محمد مندور، النقد وأهميته لـلأدب والفـن "مجلـة الكـاتب"، ع الثـاني، نوفمبر ١٩٦١، القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر، ص ص ١٨ ، ١٩.

١٠- " وقصة التمثيل الضوئي بدأت عندما أعلن العالم بريسـلي عـام ١٧٧٢ أن النبات الأخضر يمكنه تقنية الهواء الذي فسد بإحراق الشموع ، كذلك فإن فـأراً أمكنه الحياة تحت ناقوس زجاجي وضع معه نبات أخضر ، وفي عام ١٧٧٩م تمكن الطبيب أنجن هوز من إثبات أهمية الضوء في عملية تنقيـة الـهواء ، حيث يطلق النبات الأخضر غاز الأوكسجين إذا ما تعرض لضـوء الشـمس وكذلك ثبت أن الأجزاء الخضراء فقط هي التي تقوم بالعملية ، ثم جاء القـس سيبيير فأثبت عام ١٧٨٢ أهمية غاز ثاني أكسيد الكربون لإتمام هذه العملية"

١١- د. أنور عبد العليم "تطور الكائنات الحية" (محيط العلوم) دار المعارف بمصر ١٩٩٦م، ص٣٩٧.
١٢- المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .
١٣- ألفريد فرج ، أضواء على المسرح ، مجلة (الكاتب) ع ٢٥ ، أبريل ١٩٦٣م ، ص ٩١ .
١٤- حسين سعيد "نشأة الحياة" (محيط العلوم) نخبة من العلماء ، دار المعارف بمصر،١٩٦٦م ، ص ٣٩٦
١٥- نفسه ، والصفحة نفسه .
١٦- بيوريل براد بروك، إبسن النرويجي، ترجمة: عبد الحميد البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية ، ع ٢٢ ، ص ٥٣ .

مراجع الفصل الثاني

* باكورة العروض التجريبية لفرقة مسرح الغد للعروض التجريبية التي أنشأها عبد الغفار عودة بقطاع الفنون الشعبية ١٩٩٢ و النص تأليف د.أبو الحسن سلام و السينوجرافيا و الإخراج للفنان زوسر مرزوق والبطولة لعبد الرحمن أبو زهرة و أشرف عبد الغفور و وفاء الحكيم .

١- محمد تبارك , حكاية ١٥ قزماً في مسرح البالون , جريدة أخبار اليوم في ١٠ / ٤ / ١٩٩٣ م .
٢- سعيد المسيري , ليش يا عليش , مجلة المسرح , العدد ٥٥ في يونيو ١٩٩٣ م , ص ٤٧
٣- راجع : د. أبو الحسن سلام , معمار النص و معمار العرض المسرحي , الإسكندرية , دار المطبوعات الحديثة ١٩٩١ م .
٤- للاستزادة راجع : د. أبو الحسن سلام , اللقطة الجمالية بين النظرية المكانية والنظرية الزمنية في المسرح , بحث ألقي ضمن فعاليات مؤتمر الإسكندرية الدولي حول قضايا المسرح العربي – جامعة الإسكندرية ١٩٩٦ م .
٥- سناء فتح الله , ليش يا عليش , الأخبار ١٢ / ٤ / ١٩٩٣ م
٦- سعيد المسيري , ليش يا عليش , نفسه , ص ٤٨ .
٧- ستوارت كريفش , صناعة المسرح , ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ , بغداد , وزارة الثقافة والإعلام , دار المأمون .

٨- الكسندر دين , أسس الإخراج المسرحي , ترجمة سعدية غنيم , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ م , ص ٢٥١ .

٩- ألكسندر دين , نفسه , ص ٢٣٩ .

١٠- إلياس أنطوان إلياس , القاموس العصري , طبعة (٩) , القاهرة , المطبعة العصرية ١٩٧٠ , مادة **wear** ص ٢٨٦ .

١١- المنجد في اللغة و الأدب و العلوم ط ١٩١ , بيروت , المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٦ , مادة زيا , ص ٣١٥ .

١٢- عبد الله العيوطي " الأزياء المسرحية " (المسرح) ع ٢٢ - أكتوبر ١٩٦٥ ص ص ٤٢ - ٤٣

١٣- عبد الله العيوطي , نفسه ص ٤٣ .

١٤- فرانك م . هويتنج , المدخل إلي الفنون المسرحية , ترجمة كامل يوسف , د.رمزي مصطفي و آخرون , الجمهورية العربية المتحدة , القاهرة , وزارة التربية و التعليم , دار المعرفة . أكتوبر ١٩٧٠ ص ٢٧٠ .

١٥- نفسه , ص ٢٧٣ .

١٦- نفسه , ص ٢٧٣ .

١٧- نفسه , ٢٧٣ .

١٨- نفسه , ص ٢٧٥ .

١٩- نفسه , ص ٢٧٦ .

٢٠- من تأليف ألبير كامي , بإخراج . د . أبو الحسن سلام صممت أزياءها فاطمة الزهراء من مسرح سيد درويش بالإسكندرية .

٢١- هويتنج , المرجع نفسه , ص ٢٦٧ .

٢٢- هويتنج , نفسه , ص ٢٨٦ .

٢٣- هويتنج , نفسه , ص ص ٢٨٦ - ٢٦٩ .

٢٤- جورج ك . د . أوديل : شكسبير من بترتون إلي أرفنج . (نيويورك . أولاد تشارلز سكربنز - ١٩٢٠) ص ص ٤٥٢ - ٤٥٤ - عن هويتنج نفسه ص٢٦٩ .

٢٥- هوايتنج , نفسه , ٢٦٩ .

٢٦- هوايتنج , نفسه , ص ٢٧٠ .

٢٧- شكري عبد الوهاب , المكان , دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح – الإسكندرية , المكتبة العربية الحديثة ١٩٨٧ ص ٦٢ .
٢٨- عبد الله العيوطي , " الأزياء المسرحية " مرجع سابق , ص ٤٣ .
٢٩- د . عبد الله حمادة , معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية , القاهرة , دار الشعب ١٩٧١ مادة Theatrical Costume الأزياء المسرحية ص ص ٧١ – ٧٣ .
٣٠- عبد الله العيوطي , نفسه , ص ٤٣ .
٣١- راجع : شكري عبد الوهاب , المكان , مرجع سابق , ص ٢٦ .
٣٢- جورج بانو , السينوجرافيا – يانيس كوكوس و الرفقة النبيلة – مجموعة كتابات – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي , وزارة الثقافة – أكاديمية الفنون ١٩٤٤ ص ص ٧٠ – ٧١ .
٣٣- نفسه , ص ١٢٣ .
٣٤- ألكسندر دين , أسس الإخراج المسرحي , مرجع سابق ص ص ٢٤٠ – ٢٤١.
٣٥- شكري عبد الوهاب , نفسه , ص ٢٧ .
٣٦- شكري عبد الوهاب , نفسه .
٣٧- شكري عبد الوهاب , نفسه ص ٦٦ .
٣٨- يانيس كوكوس , عن السينوجرافيا , مرجع سابق , ص ص ٧٠ – ٧١.
٣٩- نفسه , ص ٦٧ .
٤٠- نفسه , ص ٦٧ .
٤١- نفسه ص ٦٨ .
٤٢- نفسه , ص ٦٧ .
٤٣- يمكن الرجوع في ذلك إلي د. مجدي وهبة , معجم مصطلحات الأدب , لبنان , بيروت , مكتبة لبنان , ١٩٧٤ م .
٤٤- راجع : محمود رضا , في معبد الرقص , القاهرة , دار المعارف بمصر .
٤٥- راجع : إبراهيم حسين , من أزياء النساء في الوادي الجديد " مجلة الفنون الشعبية " ع يناير / مارس ١٩٩٥ ص ١١١ .

الباب الرابع

تجارب إبداعية ذاتية

الفصل الأول

المخرج و القراءة التوليدية للنص المسرحي

لاشك أن الكتابة عن رحلة الذات في التجريب من خلال إخراج عدد من العروض المسرحية على مدى الرحلة الإبداعية الذاتية في مجال المسرح تبدو صعبة للغاية إلى جانب كونها محفوفة بنظرة عدم الاطمئنان من قبل الذين يقومونها . ومع ذلك فإن تدوين مراحل تلك الرحلة لا يخلو من الفائدة لأنها تجربة حية لحياة إبداعية بغض النظر عن قيمتها في نظر المقومين لها من أهل الاختصاص. لذلك وجدت تسجيل خطوطها العامة وبعض تفاصيلها التي رأيت أنها جديرة بالحفظ لفائدتها لدى شباب الموهوبين من هواة المسرح وربما محترفيه .

ولهذا أقدمت على تسجيل محطات رحلتي المسرحية التي لا تخلو من ملامح تجريبية في مجال الإخراج المسرحي الذي مارسته منذ عام ١٩٦٥م وإلى الآن أي لفترة (سبعة وثلاثين عاماً).

رحلتي الإبداعية في مجال الإخراج المسرحي
العروض المسرحية التي قمت بإخراجها
(في الفترة من ١٩٦٥ - ١٩٩٨م)

١- سيزيف والموت للكاتب الفرنسي روبنيول	١٩٦٥	منظمة الشباب الاشتراكي ، مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية
٢- الملك معروف لشوقي عبد الحكيم	١٩٦٦	" " " ، كلية فيكتوريا بالإسكندرية
٣- ملحمة سعد اليتيم من التراث	١٩٦٨	فرقة مسرح الفلاحين بالثقافة الجماهيرية ، منع من العرض مرتين
٤- دائرة الطباشير القوقازية لبريشت	٦٩/٦٨	المركز الثقافي لجمهورية ألمانيا الديمقراطية بالإسكندرية (عرض مرتين)
٥- ملحمة سعد اليتيم	١٩٦٩	قصر ثقافة الأنفوشي بإشراف مديره

- من التراث -		الفنان فاروق حسني ، منع من العرض
٦- ملحمة شعب - إعداد وإخراج -	٧٠/٦٩	عمّال شركة النحاس المصرية،عرض على سيد درويش والجمهورية بالقاهرة (ليلة اعتقال السادات لكل مساعدي عبد الناصر وكانوا مدعوين للعرض)
٧- شيكابيكاكاني ماني والزلباني لعبد الفتاح مرسي	١٩٧٠	عرض تجاري خاص على مسرح كليوباترا طوال شهر رمضان
٨- شرقاً إلى سيناء لأنور جعفر	١٩٧٣	فرقة سيد درويش الاستعراضية بجمعية الدراما - مسرح إسماعيل يس
٩- سالومي لأوسكار وايلد	١٩٧٣	" " " " " " "
١٠- كيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاصي	١٩٧٤	كلية الآداب بالإسكندرية ، ثم لجمعية الدراما بالإسكندرية
١١- أريد أن أقتل لتوفيق الحكيم	١٩٧٤	" " وقصر ثقافة الشاطبي بنادي المحافظة
١٢- كله في الجنينه لإدوارد ألبي	١٩٧٥	بإعداد عبد الهادي المغامر بمسرح إسماعيل يس بفرقة سيد درويش
١٣- المرشد لبريشت	١٩٧٦	جمعية الدراما تمثيل مهدي بندق وفوزية شبل زوجته وابنه عمرو
١٤- الكترا ليوربيديس	١٩٧٧	" " بالإسكندرية
١٥- الاستثناء والقاعدة (الأجير)	١٩٧٧	" " "
١٦- الملك لير لشكسبير	١٩٧٩	" " "
١٧- حلم ليلة صيد من تأليفي	٨٢/٨١	قلعة قايتباي بالإسكندرية ، فرقة الإسكندرية بإشراف المحافظة

١٨- مصرع كليوباترا لأحمد شوقي	١٩٨٢	مديرية الثقافة بالإسكندرية - على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي
١٩- برلمان النساء لأريستوفانيس	١٩٨٣	قسم المسرح بكلية الآداب ومسرح سيد درويش بالإسكندرية
٢٠- دائرة التبن المصريةلألفريد فرج	١٩٨٣	" " " بالمركز الثقافي الفرنسي بالإسكندرية
٢١- كأنك يا أبو زيد لصبحي يحيى	١٩٨٥	المسرح المتجول بوزارة الثقافة ، مسرح الغرفة بسيد درويش بالإسكندرية
٢٢- سليمان الحلبي لألفريدفرج	١٩٨٦	" " " " " " "
٢٣- ارتجالية الملك لير (من إعدادي)	١٩٨٧	قسم المسرح على مسرح سيد درويش بالإسكندرية ،اليوم العالمي للمسرح
٢٤- مربط الفرس (تأليفي)	١٩٨٧	" " " " " " "
٢٥- أنتيجون ، جان أنوي	١٩٨٨	قسم المسرح بكلية الآداب ، وعرض ثان على مسرح سيد درويش بالقاهرة
٢٦- ليلة زفاف إلكترا لمهدي بندق	١٩٨٩	قصر ثقافة التذوق ومسرح السلام بالقاهرة وسيد درويش بالإسكندرية
٢٧- علي جناح التبريزي وتابعه قفه لألفريد فرج	١٩٩٠	فريق هندسة الإسكندرية بمسرح سيد درويش بالإسكندرية والشباب والرياضة بالقاهرة .
٢٨- حلم الهمذاني تأليف محمد العثيم	١٩٩٤	الرياض جامعة الملك سعود ، مهرجان الجنادرية. أيام قرطاج بتونس
٢٩- أرض لا تنبت الزهورلمحمود دياب	١٩٩٦	طلاب قسم المسرح بالإسكندرية ، قاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية ، فعاليات المؤتمر الدولي الأول للمسرح العربي قسم المسرح .

٣٠- كاليجولا لألبير كامي	١٩٩٧	فرقة قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية
٣١- الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور	١٩٩٨	قسم المسرح بآداب الإسكندرية

بالإضافة إلى مساعدة المخرج حسن عبد السلام في عرضين مسرحيين :

١- مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ١٩٦٧فرقة مسرح الجيب السكندرية بمديرية الثقافة بالإسكندرية ، على مسرح سيد درويش.

٢- سيرة الفتى حمدان لمحمد موسي ١٩٦٨ " " " "

"وعلى مسرح الريحاني وعلى بيرم التونسي بالإسكندرية.

مساعدة نبيل الألفي في مشاريع تخرج طلاب قسم المسرح في الإخراج والتمثيل ٨٤ / ٨٥ .

رحلتي الإبداعية مع التأليف المسرحي

- ١٩٩٨

١- ملحمة شعب	١٩٧٠/٦٩	
٢- حلم ليلة صيد	٨٢/٨١	
٣- أوبريت هنوش	١٩٩٠	أوبريت للأطفال عن علاقة الحكام عبر التاريخ بالطفل
٤- ليش يا عليش	١٩٩٢	أخرجها زوسر مرزوق لفرقة الغد للعروض التجريبية بقطاع الفنون الشعبية بوزارة الثقافة ٩٣ بطولة أبو زهرة وأشرف عبد الغفور .
٥- ليلة من ليالي علي علوللا	١٩٨٠	تجربة اعتقالي لمدة ستة شهور ، أخرجها لطلاب

		قسم المسرح فتوح الطويل ١٩٨٦ .
٦- إسكندرية توت فروت	١٩٩٩	عن رواية إبراهيم عبد المجيد (لا أحد ينام في الإسكندرية)
٧- وش بشوش	١٩٩٧	كتبتها خلال رئاستي وإشرافي على مسرح سيد درويش بالإسكندرية وأجيزت في إدارة المسرح بالثقافة الجماهيرية وإعداد مشروع إنتاجها بمسرح الهناجر
توبي لوبي .. أسود × أبيض - مسرحية من كواليس النميمة	٢٠٠٢	تجربة مسرحية ذاتية في مجال تدريس الفن المسرحي

ملامح التجريب في إخراجي لمسرحية الملك معروف (١٩٦٦)

قدمتها بفرقة للهواة تابعة لمنظمة الشباب وتحمل اسم فرقة المسرح السياسي بالإسكندرية وقد سبقتها بتجربة أولى لمسرحية (سيزيف والموت) ١٩٦٥ كانت أولى تجاربي في الإخراج في إطار الهواية . وتمحورت فكرة التجريب في إخراجي لمسرحية الملك معروف من تأليف شوقي عبد الحكيم حول كرسي العرش - قطعة أثاث واحدة في الفراغ المسرحي - على شكل كف يد مفتوحة إلى أعلى، إذا جلس الملك معروف عليها تنكمش أصابعها فتحيط به كما لو كانت تقبض عليه .

فكرة التصميم :

جاءتني الفكرة بعد القراءة العشرين للنص ما بين التـأمل والتحليـل وصولاً إلى التصور ، حيث نحن بصدد شعب يعتمد اعتماداً كلياً على مليكه. والملك يعطي الناس جميعاً مما لديه ، ليكفيهم حاجاتهم ، والناس خاملون ، لا عمل لواحد منهم ، هم يمدون أيديهم للملك ولا تمتد أيديهم للعمل والإنتـاج. ومعنى ذلك أن أحد أطراف المعادلة غير موجود ومن هنا يصح فيهم المثـل القائل " خذ من التل .. يختل " ولقد اختل التل ونضب ما عند الملك فكف عن تلبية حاجات شعبه الخامل غير العامل ، فأفلست المملكة ، وبـات الجميـع وعلى رأسهم مليكهم متسولين من المملكة الغنية المجـاورة ، عـن طريـق الهجرة إليها .

لم أكن أعرف شيئاً في ذلـك الزمـن (١٩٦٦) عـن الاشـتراكية الطوباوية (اليوتوبيا) بل لم أكن أعرف شيئاً حتى عن الاشتراكية سوى مـا كان يصدع رؤوسنا ليل نهار حول (التطبيق العربي للاشتراكية) مع أنه لم يخرج عن فكرة رأسمالية الدولة .

لكني مع ذلك كنت أقرأ اللافتات في الشوارع عن (الكفاية والعدل) اللذين هما جناحي الاشتراكية .

وفي ذلك النص رأيت أن الملك يجلس على كف مفتوحة إلى أعلى لا هم لها سوى السؤال .. الجميع يتسولون قوت يومهم من الملك (الحـاكم) فجاءت فكرة اليد لتصبح كرسياً للعرش ، لها القدرة على القبض علـى مـن يجلس عليها واعتصاره ولها القدرة على الانقلاب والقدرة على الامتداد عنـد المسألة والعوز .

فكرة التجريب في إخراجي للسيرة الشعبية (سعد اليتيم) (١٩٦٨)

جمع هذه السيرة الشعبية من أفواه الفلاحين في ناحية الفيوم البـاحث الشعبي والكاتب المسرحي شوقي عبد الحكيم ونشرها فـي مجلـة المسـرح المصرية التي كانت تصدر عن مسرح الحكيم بالقاهرة .

قسمت السيرة إلى اثنتي عشرة لوحة وبدأت تدريب فرقة مسرح الفلاحين التي كلفني بالإشراف عليها المخرج حسن عبد السلام - وكنت قد ساعدته في إخراج (مأساة الحلاج) لفرقة مسرح الجيب السكندري (١٩٦٧) وذلك بتكليف أعلى من الفنان والكاتب سعد كامل رئيس الثقافة الجماهيرية بمصر في بداية نشأتها.

فكرة التجريب :

تمحورت فكرة التجريب في ذلك العرض في بداية كل لوحة حيث تبدأ اللوحة بتكوين جمالي ساكن من ممثلي اللوحة يعبر عن مضمونها وفي نهايتها حيث تنتهي اللوحة بذلك التكوين الحركي الجمالي الذي بدأت به .

وكل تكوين منها يخرج من تكوين عام للصورة المسرحية حيث الممثلون والمغنون يشكلون تكويناً جمالياً عاماً في خلفية الفراغ أمام الجمهور، فلا دخول ولا خروج ، باعتبار أن العرض سيتم في حلقة سامر أمام جمهور يتحلق حوله في ساحة قرية أو دوار عمدة أو جرن أو حقل أو شونة محاصيل غير أن التجربة لم يتم عرضها بعد شهور من عناء التدريبات لسببين :

أولاً : محاربة الكاتب المسرحي محمود دياب للتجربة - وقد كان مديراً لقصر ثقافة الحرية آنذاك - فهو لم يقتنع بوجود فرقة مسرحية للفلاحين في مدينة حضارية كالإسكندرية . ومن المعلوم أن مقر الفرقة فحسب هو الإسكندرية ولكنها كانت ستنطلق بعروضها إلى القرى المصرية المتاخمة لها.

ثانياً : طلب غريب أبداه آنذاك أستاذي المخرج الكبير حسن عبد السلام بعد اكتمال التدريبات على العرض ومشاهدته لبروفه مكتملة . لقد طلب وضع اسمه واسمي على العرض بوصفنا مخرجين له . وكانت دهشتي كبيرة أنا وشباب الهواة الذين رفضوا ذلك رفضاً قاطعاً وكان مستحيلاً عليّ إقناعهم حتى لو كنت قد رضيت لأنهم كلهم كانوا عقائديين (شباب ماركسي الفكر) لم أجد غيرهم من هواة المسرح أو

المتخذين منه وسيلة اتصال جماهيرية يتقنعون خلفها ، خاصة وأن العروض ستكون بين الفلاحين . لذلك أحبط العرض ولم يتم .

إعادة إنتاج العرض نفسه :

أصبح الفنان حسن عبد السلام رئيساً لقطاع المسرح بالثقافة الجماهيرية بديلاً للفنان حمدي غيث الذي انتقل إلى هيئة المسرح وتوجهت إلى سعد الدين وهبة بعد أن أصبح رئيساً للثقافة الجماهيرية بمصر لتهنئته ولأقدم له نفسي بوصفي مخرجاً مسرحياً شاباً، ساعدت الفنان حسن عبد السلام فطلب إلى أن أحصل على تزكية من حسن عبد السلام رئيس قطاع المسرح بالثقافة الجماهيرية ولما قابلته رحب بي وفجأة دخل الفنان فاروق حسني وكان قد تسلم إدارة قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية منذ أيام قليلة وجاء يطلب ترشيح مخرج مسرحي فعرفني به الفنان حسن عبد السلام ورشحني لأخرج عرضاً بثقافة الأنفوشي (١٩٦٨) وتواعدنا على لقاء في الإسكندرية قدمت له فيه مشروع إخراج السيرة الشعبية (سعد اليتيم) وكانت تلك غلطتي لأنني لم أدرك حساسية ذلك العرض لأستاذي حسن عبد السلام ومكثت أدرب الهواة بقصر ثقافة الأنفوشي تسعة شهور كاملة ليصل رفض لجنة القراءة برئاسة حسن عبد السلام وعضوية فؤاد دواره لنص (سعد اليتيم) ولنص مسرحية (المسيح يصلب من جديد) لكازنتزاكس التي كان يخرجها في ذات الوقت الأستاذ محمد غنيم – مدير قصر ثقافة الحرية آنذاك – فأسقط في يدي ومن ثمّ ألغي العرض وحضر علي الغندور محلي ليخرج أوبريت (ليلة من ألف ليلة) وطلبني لأساعده فانسحبت .

ومن الجدير أن أشير إلى أن التصور التجريبي الذي اتبعته في إخراجي الأول لها ، قد كررته في إخراجي لها في قصر ثقافة الأنفوشي .

فكرة التجريب في إخراجي لـ (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت١٩٦٨

أخرجت (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت للمركز الثقافي لجمهورية ألمانيا الديمقراطية بالإسكندرية أواخر ١٩٦٨ - أوائل ١٩٦٩)

وفق إعداد يتضمن عدداً من الأغنيات مع التركيز على الفصل الأخير الخاص بالقاضي (أزدك)

الجديد في هذا العرض :

عمل ورشة في سكني الخاص يقوم فيها هواة التمثيل بتفصيل الأزياء وتنفيذها وكذلك الإكسسوارات والديكورات . كذلك قيامي بتعليم بطلة العرض (عاملة في مصنع نسيج) القراءة والكتابة بعد أن تعذر وجود فتاة موهوبة لأداء دور الخادمة جروشا وكذلك تلحيني للأغنية الرئيسية .

فكرة التجريب :

تمحورت حول توزيع دور القاضي أزدك على ثلاثة ممثلين كنت أحدهم ، يظهر كل منهم في دور القاضي أزدك في لوحة مغايرة للوحة ظهر فيها كل من الممثلين الآخرين وذلك فيما رأيت - وقتذاك - أنه محقق لفكرة التغريب البريختية .

ذكريات حول هذا العرض :

في أثناء سهرتنا أنا وبعض الأصدقاء في منزلي نتناقش حول العرض وما تم تنفيذه منه وكيفية التنفيذ وكان معنا أحد أصدقائي رحمه الله (صابر خضر) الذي دس لي مقداراً من السبرتو الأحمر في كأسي دون علم منّي فما كان منّي إلاّ أن دندنت بلحن الافتتاحية :

ليه الدم ما بيجريش
على أراضينا وفوق أراضينا
من أولادنا .. .. .. ليه ليه
ليه بناتنا ما بتبكيش
ولا تتمرغ ليه في الطينه
لجل بلدنا .. .. ليه ليه
تعا بص شوف شوف
موظفين ألوف

إلى آخره وقد كتبها شاعر العامية السكندري مكرم عبد المنعم - رحمه الله - .

وبذلك حفظوه عنّي وفوجئت بهم يسمعونه لي ليخرج كما رددوه عني في افتتاحية العرض .

النقطة الثانية : الجديرة بالتذكر هو مشاهدة مغنية مسرح البرلينار انسامبل (مسرح بريخت) وهي (فيرا أولشليجل) لذلك العرض وثناؤها عليه وأذكر مما قالته لي أمام الجميع (لو أنك في ألمانيا الشرقية لصنعوا لك تمثالاً من ذهب) .

أما النقطة الثالثة : فهي تزامن عرض (دائرة الطباشير القوقازية) بفرقة الهواة مع الاستعدادات لعرضها بفرقة المسرح القومي بالقاهرة بإخراج سعد أردش بعد انسحاب المخرج الألماني (كورت فيت) وسفره المفاجئ إلى ألمانيا .

فكرة التجريب في إخراجي لعرض (شيكا بيكا كاني ماني والزلباني) ١٩٧٠

وهو عرض استعراضي تجاري لفرقة خاصة كونتها مع جماعة منن الهواة تحت مسمى (مسرح السامر) والعرض تأسس على نص كتبه شاب سكندري اسمه عبد الفتاح مرسي هو قاص الآن ويتعرض للفكرة الشعبية حول حيرة أحد الملوك في تزويج ابنته الصغرى من أحد الأمراء غير أنها تتمرد وترتبط بفلاح بسيط اختارته بنفسها كما في الحدوته الشعبية المعروفة. غير أنني بالاتفاق مع المؤلف تم تسييس النص ليسقط على جماعة الوزراء المحيطين بالملك والذين يتآمرون عليه بغية إسقاطه . وكانت حركة ١٥ مايو ١٩٧٠ قد عرفت وقتذاك فتلامس العرض مع الواقع السياسي آنذاك .

فكرة التجريب :

لأن الملك كان ضعيفاً وألعوبة في أيدي وزرائه فقد صممت عرشه على هيئة مرجيحة تعلوها قبة صغيرة أشبه بالطرطور ، وكلما تحاور مع أحد وزرائه ، كان على ممثل دور الوزير أن يفلت حبلاً معلقاً في أحد قوائم

الأرجوحة ليسقط الطرطور (القبة) رويدا رويدا في أثناء حديثه مع الوزير حتى يغطي الملك تماما.

لكن هناك نقطة خاصة بعملية التسويق والدعاية الذاتية أرى أنها جديرة بالتسجيل إذ فيها ملمح تجريبي أيضا .

فلقد اتفقت أنا والمؤلف مع نقابة الطباعة والنشر بالإسكندرية على أن نمنح عمالها حفلة في مقابل طبع ٢٠ ألف دعوة لحضور العرض وفق جداول مواعيد محددة على مدى ثلاثين يوما هي فترة عرض المسرحية قمت بتقسيم الدعوات بمعدل ١٠٠٠ دعوة يومية توزع حسب أيام الأسبوع . وكلفت الممثلين الهواة بتوزيعها في صناديق بريد العمارات كل يوم في حي معين . وبذلك كنا نضمن حضور ما لا يقل عن ٧٠٠ إلى ٥٠٠ متفرج يوميا. يوجهون إلى أخذ رقم المقعد من شباك التذاكر وعند ذلك يلزم كل واحد بدفع عشرة قروش مقابل ضريبة الملاهي في حين أن ضريبة الملاهي على القروش العشرة لم تكن تتعدى القرشين وبذلك يتوفر عن كل دعوة ثمانية قروش وكان عدد مقاعد مسرح سينما كليوباترا بحي كليوباترا - على الكورنيش مباشرة - هو ألف مقعد ولم نكن قد سددنا عن تلك الدعوات ضرائب مسبقة كما تقضي القوانين الضريبية لذلك وقعنا في مشكلات مع مأمورية ضرائب الإسكندرية وكذلك وقعنا في مشكلات مع إدارة الإعلان وأشغال الطرق في محافظة الإسكندرية لأن ممثلينا ملئوا محطات الترام والباص إعلانات وملصقات كتبت في منزلي وكنا نعدها بخط اليد لأسابيع طويلة بعد الانتهاء من البروفات اليومية التي كانت تتم في بدروم أسفل مسكن شعبي بحي دربالة وهو حي فقير سمح لنا باستخدام البدروم للتدريبات في مقابل ترك الحرية لأهالي الحي لحضور التدريبات . والغريب أنني لحنت خمسة ألحان في ذلك العرض .

والغريب في الأمر أن العرض كان يتضمن فرقة موسيقية حية من عازفي الجيش نظير أجر يومي خمسة جنيهات لكل عضو من أعضائها الخمسة . والغريب أيضا أن صالة المسرح كانت مملوءة عن آخرها .

(ألف كرسي) مع أن عرض (يس ولدي) لفرقة تحية كاريوكا ببطولة محمود يس وفايز حلاوة وعفاف راضي التي ظهرت لأول مرة وألحان بليغ حمدي وإخراج كرم مطاوع كان يعرض على مسرح سيد درويش والغريب أن السماء طوال ليالي العرض الثلاثين كانت تمطر بشدة والمسرح على شاطئ البحر مباشرة والشهر هو شهر رمضان ١٩٧٠ والأغرب من ذلك كله أنني استأجرت المسرح بمائة جنيه طوال شهر رمضان ودفعت عربونا عند كتابة العقد خمسة جنيهات هي إيجار سكني الخاص . وأن دخولي إلى المسرح يوم تعاقدت مع مديره (جورج بول) لم يكن بنية الإيجار وإنما كان لمجرد السؤال وحب الاستطلاع عن طبيعة المسرح فلما وجدت إغراءات دفعت أجرة مسكني عربونا والأغرب أن حفل زفافي قد تم على المسرح في آخر ليلة عرض لمسرحية (شيكا بيكا) وقد أحيت الفرقة العسكرية نفسها الحفل بعد انتهاء العرض . والأغرب أن بطل العرض واسمه محمد عثمان كان قد أعد سيارة خاصة من المحلة الكبرى لأحد أقربائه ليختطفني وعروسي بسبب عدم حصوله على أجره الرمزي لأن المؤلف عبد الفتاح مرسي هرب بحصيلة إيراد الحفلات .

فكرة التجريب في إخراجي لمسرحية حلم ليلة صيد

٨١ / ١٩٨٢ بقلعة قايتباي بالإسكندرية

كتبت المسرحية الشعرية (حلم ليلة صيد) بتكليف من رئيس حي غرب الإسكندرية الذي تقع قلعة قايتباي في إطار سلطته المحلية بترشيح من الأديب معاوية حنفي مراقب عام هيئة الفنون والآداب بالإسكندرية – أصبحت الآن المركز القومي للفنون التشكيلية – وكانت هذه الهيئة تضم عددا من المتاحف (متحف محمود سعيد – متحف أدهم وسيف وانلي – متحف الفن الحديث – المتحف البحري بقلعة قايتباي) .

قدم لي الأديب المرحوم معاوية حنفي معالجة أدبية لا هي رواية ولا هي مسرحية وإنما هي معلومات تاريخية صيغت في صياغة أدبية رفيعة لأختار منها الحوادث التاريخية ذات النقاط الساخنة . وكان من الضرورة

بمكان أن أغلب الضرورة الفنية الدرامية على الضرورة التاريخية وأعطى لذلك مثلين اثنين :

وجدت ضمن المعلومات التاريخية أن المهندس اليوناني دينوقراطيس الذي عهد إليه تخطيط المدينة التي ستحمل اسم الاسكندر بعد ضم جزيرة فاروس إلى مدينة (رع قدت) : (الإله رع يشيد) التي عرفها اليونان باسم (راكوتيس) وحرفها العرب بعد الفتح إلى (راقودة) وجدت أن دينوقراطيس هذا قد خططها بدقيق القمح بديلاً عن الجير لوفرة دقيق القمح حيث كانت مصر سلة الغلال العالمية - حينذاك - ولكن دقيق القمح لا يمنحني ككاتب مسرحي بريق الدراما ، ولا تعطي صراعا يمكنني أن أطور عليه الحدث وأعقده ، لذلك رأيت استبداله بحبوب القمح . فافترضت أن دينوقراطيس قد خطط مدينة الإسكندرية بحبوب القمح لأن الحبوب ستنبت عيدان القمح التي ستنتج سنابله وهكذا تكون دورة حياة وممات وحياة أبدية . ثم فرعت من ذلك الفعل رد فعل آخر ، حيث تلتقط طيور البحر (المدينة القمح) فينمحي مخططها وبذلك فرعت حدثا أسطوريا بأن جعلت دينوقراطيس يتّهم كهنة معبد آمون بتوجيه طيور البحر لتلتقط مدينة القمح الإسكندرية وهكذا يتعقد الحدث . وقد كان ذلك موضع خلاف بيني وبين الدكتور لطفي عبد الوهاب أستاذ الحضارة اليونانية ومؤسس قسم المسرح ورئيس لجنة المسرح بمحافظة الإسكندرية - آنذاك - .

أما المعلومة التاريخية الثانية التي صادفتني ووجدتها درامية مائة بالمائة فهي تدور حول اتفاق قادة اليونان (بطلميوس سوتر) ودينوقراطيس وغيرهم من خلفاء الإسكندر الذين كانت مصر من نصيبهم في تركته بعد موته قد اتفقوا على أن يبدأ تشييد المدينة عند هبوب الرياح ونصبوا خارج خيامهم جرسا ، حتى إذا ما هبت الرياح صفقت الجرس فأنذرهم بإشارة البدء. وبينما هم في خيامهم فإذا بالجرس يدق فهرول الجميع خارج الخيام فرأوا غرابا حط على الجرس فاهتز محدثا الرنين . وكان ذلك نذير شؤم.

ومع أن هذه الصورة التاريخية كانت شديدة الدرامية ، إلا أنني لم أدخلها في نسيج عملي المسرحي ، لأني وجدتها أقرب إلى المعالجة السينمائية . خاصة وأن عرض مسرحيتي سيتم في صحن قلعة قايتباي في مساحة أثرية مفتوحة يصعب فيها ترتيب الحيل المسرحية . مع علمي بأن تقنية السرد كان يمكنها الوفاء بتصوير تلك الحادثة التاريخية والدرامية .

الملمح التجريبي للعرض :

تمثل التجريب في توظيف العناصر الأثرية للقلعة وحواصلها وكهوفها وممراتها وأسطحها في أحداث العرض، لأن الحدث يتخذ مسارا خياليا حيث يفترض النص أن شخصا واحدا هو أشمون الصياد الفرعوني قد عاش ألف عام متصلة منذ أن نشأ صيادا فقيرا بقرية (رع قدت) وعاصر غزو الإسكندر وواجهه هو أسرته وواجه كل حاكم من بعده بطلميوس – كليوباتره – يوليوس قيصر – أنطوني – بوستيموس حاكم الإسكندرية الروماني وذبحه لعشرة آلاف مسيحي تحت عمود السواري احتفالا بقدوم الامبراطور دقلديانوس إلى الإسكندرية وشهد الفتح العربي وظل طوال هذه العصور على فرعونيته إلى أن مات .

ومن ملامح التجريب توظيف فرسان خيالة الشرطة في العرض كجند للإسكندر تحت قيادته وتوظيف مائة جندي من جنود الأمن المركزي كجند للإسكندر يحملون التروس والحراب والخوذات في زي الجند الإغريق وما يلزمهم من تكوينات ومن تحركات خلف ممثل دور الاسكندر ومعاونيه ثم تحولهم إلى جند ليوليوس قيصر في تكوينات جديدة وتحولهم في مشاهد متتالية مع تغيير الزي والحركة والتكوينات من جند رومان وجند عرب خلف عمرو بن العاص . ويا هول ما كان يصادفني من مفاجآت كل ليلة أو جزها فيما يأتي :

١ • حضور فصيلة عسكر الأمن المركزي في الخامسة مساء كل ليلة عرض يوميا ولمدة عشرين يوما متصلة ولمدة ثمانية أيام بعد ذلك ومغادرتهم

للقلعة في الواحدة بعد منتصف الليل . وهنا يكون علي - بشكل ودي - تقديم مشروب ساخن لكل منهم - مع أنه لم تكن هناك ميزانية - .

إن العساكر يحضرون بعد انتهاء نوبة حراساتهم الصباحية للمنشئات العامة والقنصليات والبنوك والمراكز الثقافية الأجنبية وبذلك يكونون في غاية من الإعياء .

تجاوب أفراد الأمن المركزي مع العرض وحفظ غالبيتهم لمقاطع من حوار المسرحية وترديدهم لتلك المقاطع والمقولات بين زملائهم بعد عودتهم إلى المعسكر ، الأمر الذي جعل قيادة المعسكر تنقص العدد إلى النصف ثم تغيير الأفراد من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية وهو ما جعلني أقوم كل مساء بدءا من حضورهم على تدريب كل دفعة عسكر جديدة على حركتهم وهمهماتهم أو ترديداتهم الصوتية خلف قائدهم حسب شخصيته التاريخية .

ومن ملامح التجريب :

توظيف أحد كهوف القلعة لإجراء مشاهد (معبد آمون) وتوظيف إحدى الطوابي لصعود الاسكندر بحصانه وخلفه ضباطه . وتوظيف بئر مياه حقيقية ليخرج منها بعض المسيحيين في عصر دقلديانوس في مراحل تعذيبهم. وكذلك توظيف الساحة الفسيحة للقلعة بإقامة عدد من الخيام بحيث يتوجه نظر المتفرجين إلى منطقة إضاءة كل حدث . وبذلك يتنقل نظر المتفرج ومشاعره ووعيه إلى كل أرجاء القلعة .

مواجهات :

ولا يمكنني أن أنسى العديد من الصور التي مرت بي من مواجهات مع زوار القلعة والمتطفلين ومشكلات نقطة الحراسة الأمنية والعشاق من الزائرين ومشكلات نقطة الدفاع الحربية من رجال المدفعية والمدمنين الذين اتخذوا من كهوف القلعة أوكارا للحظات الممارسات الإدمانية ولا أنسى أن أحد حراس نقطة الدفاع الحربية كان سيطلق علي زخات مدفعه الرشاش بسبب منعه دخول بطلة العرض بالمايوه بسيارتها .

والذكريات كثيرة ومتناثرة على مدى عامي (٨١ / ٨٢) هي فترة الإعداد والعرض .

فكرة التجريب في إخراجي لمسرحية برلمان النساء لأريستوفانيس ١٩٨٣

ترجمة : د. لطفي عبد الوهاب على مسرح سيد درويش بالإسكندرية

كانت تلك التجربة باكورة أعمالي المسرحية بقسم المسرح بكلية الآداب وكنت قد انتدبت لتدريس مواد التمثيل والإخراج والإلقاء معاونا للفنان الكبير الأستاذ المعلم نبيل الألفي .

والمسرحية تتعرض لتشويه فكرة الشيوعية ، حيث يهاجم فيها أريستوفانيس مجتمع حكام إيثاكي اليونانية لهزيمتهم أمام نظام اسبرطة الشيوعي وقد كان أريستوفانيس من العشرة الرأسماليين الكبار في دولة إيثاكي اليونانية مما تصور معه في مسرحيته تلك سيطرة النساء بقيادة (براكسا جوره) : فتاة الميادين على البرلمان بعد أن سرقن أزياء أزواجهن فجرا وتوجهن إلى الساحة العامة التي تعقد فيها جلسة البرلمان - عادة - وسيطرن على الدولة وسيرنها مسيرة مشاعية في كل شيء .

فكرة التجريب وملامحها في العرض :

في افتتاحية النص تخرج براكساجورة فجرا من منزل زوجها وبيدها قنديل مضيء وتلمس بإصبعها أبواب جيرانها فتخرج ثلاث نساء يتبعنها لتنفيذ المخطط الانقلابي البرلماني :

غير أنني تصورت أن تلك المحاولة الناجحة في السيطرة على الدولة برلمانيا قد سبقتها محاولات متعددة فاشلة . لذلك خططت لظهور يد نسائية بمصباح ديوجين منيرا ما يلبث أن تطفئه زخة هواء . ويتكرر ذلك نفسه من باب منزل ثان ويطفأ المصباح أيضا . وفي المرة الثالثة تظهر ذراع براكسا جورة ثم تظهر هي ومن هنا يتواصل الحدث . ومع أن هذا هو ما تصورته، لكنني لم أحققه عند التنفيذ لتدخلات كثيرة .

ملامح التجريب في مسرحية (كأنك يا أبو زيد) ١٩٨٥

المسرحية تجربة درامية تعالج موضوع تراثي وهي مشروع تخرج لأحد طلابي في الدفعة الأولى من خريجي قسم المسرح رأيت أن أخرجها للمسرح المتجول بوزارة الثقافة وقد عرضت عرضا متواصلا لمدة ثلاثين يوما بمسرح الغرفة بمسرح سيد درويش بالإسكندرية .

ملامح التجريب : تمثلت في آلة الربابة الضخمة المجسمة التي شكلت خلفية العرض الذي تحلق جمهور المتفرجين حوله وتوظيفها في تكوينات متعددة ومتنوعة كأن تستخدم أداة هجوم على الملك أو نعشا أو سريرا للأميرة .. إلخ .

ملامح التجريب في عرض (سليمان الحلبي) ١٩٨٦

تمثلت في التركيز على تيمة حرابة المستعمر وغزوته الثقافية لثقافتنا العربية الإسلامية المتمثلة في الأزهر وحرابة عصابات الداخل .

الملمح التجريبي :

وضع الجمهور في ضلعين متقابلين من مساحة العرض المربعة (قاعة تدريبات طلاب القسم في عرضها الأول وقاعة مسرح الغرفة بمسرح سيد درويش في عرضها الثاني بإنتاج المسرح المتجول بوزارة الثقافة) ووضع منظر شجرة قصر كليبر في مواجهة منظر الجامع الأزهر في ضلعي المساحة المربعة الآخرين وإجراء التمثيل في المساحة الوسطى داخل هذه الأضلاع الأربعة .

والتركيز على الأحداث التي تجسد حالات المواجهات الساخنة بين رمزي الحضارتين : حضارة الغرب الغازية وحضارة الإسلام صور الحرابة حيث العسكر الفرنساوية ينهبون كنوز الأمة المصرية بقيادة كليبر ساري عسكر فرنسيس وساري عسكر " حداية " الأعرج زعيم العصابة الذي ينهب ما تبقى لدى فقراء المصريين من قروش قليلة . متجنبا الصور المتقابلة التي يدلل فيها المؤلف ألفريد فرج على ديمقراطية كليبر في حديثه مع المهندس جابلان في مقابل أحاديث الشورى بين سليمان وخاصة رفقته من طلاب

ملامح التجريب في مسرحية (كأنك يا أبو زيد) ١٩٨٥

المسرحية تجربة درامية تعالج موضوع تراثي وهي مشروع تخرج لأحد طلابي في الدفعة الأولى من خريجي قسم المسرح رأيت أن أخرجها للمسرح المتجول بوزارة الثقافة وقد عرضت عرضا متواصلا لمدة ثلاثين يوما بمسرح الغرفة بمسرح سيد درويش بالإسكندرية .

ملامح التجريب : تمثلت في آلة الربابة الضخمة المجسمة التي شكلت خلفية العرض الذي تحلق جمهور المتفرجين حوله وتوظيفها في تكوينات متعددة ومتنوعة كأن تستخدم أداة هجوم على الملك أو نعشا أو سريرا للأميرة .. إلخ .

ملامح التجريب في عرض (سليمان الحلبي) ١٩٨٦

تمثلت في التركيز على تيمة حرابة المستعمر وغزوته الثقافية لثقافتنا العربية الإسلامية المتمثلة في الأزهر وحرابة عصابات الداخل .

الملمح التجريبي :

وضع الجمهور في ضلعين متقابلين من مساحة العرض المربعة (قاعة تدريبات طلاب القسم في عرضها الأول وقاعة مسرح الغرفة بمسرح سيد درويش في عرضها الثاني بإنتاج المسرح المتجول بوزارة الثقافة) ووضع منظر شجرة قصر كليبر في مواجهة منظر الجامع الأزهر في ضلعي المساحة المربعة الآخرين وإجراء التمثيل في المساحة الوسطى داخل هذه الأضلاع الأربعة .

والتركيز على الأحداث التي تجسد حالات المواجهات الساخنة بين رمزي الحضارتين : حضارة الغرب الغازية وحضارة الإسلام صور الحرابة حيث العسكر الفرنساوية ينهبون كنوز الأمة المصرية بقيادة كليبر ساري عسكر فرنسيس وساري عسكر " حداية " الأعرج زعيم العصابة الذي ينهب ما تبقى لدى فقراء المصريين من قروش قليلة . متجنبا الصور المتقابلة التي يدلل فيها المؤلف ألفريد فرج على ديمقراطية كليبر في حديثه مع المهندس جابلان في مقابل أحاديث الشورى بين سليمان وخاصة رفقته من طلاب

يجلس أسفل أحد التماثيل ويبدأ في الهلوسة فاضحا رفيق رحلتـــه وبعــد أن ينتهي من إفشاء سره يكتشف حقيقة التمثال الذي هو شرطي يقبض عليه .

ملامح التجريب في عرض (أنتيجون) ١٩٨٥
من تأليف جان أنوي

بدأت معالجتي لنص أنتيجون جان أنوي في قيامي بالإشراف على مشروع تخرج إحدى الطالبات بالفرقة الرابعة . التي أصرت على أن تمتحن بدور أنتيجون مع أنها لم تشارك مرة واحدة في تمثيل دور مـــا فـــي قسـم المسرح طوال فترة دراستها على مدى أربع السنوات وحصولها على تقديـــر عام جيد جدا في ثلاث السنوات السابقة . ورفــض الأســتاذ نبيــل الألفــي الإشراف عليها وتحويلها إلي . ومع إلحاحي عليها لتغيير دورها لصعوبتـــه بالنسبة لها إلا أنها كانت مصرة على الدور . ولأن مبدأ الاختيار هو الأساس في عمل الفنان فكان لزاما علي إيجاد وسيلة فاعلة في تدريبها بشكل مكثف .

مراحل التدريب :

أولا : فكرت في أن دور أنتيجون هو مناط اهتمامي وأن وجود ممثل لــدور كريون يجسد الدور أمام هذه الطالبة التي تمثل لأول مرة سوف يطغى على ظهورها بمظهر أرضى عنه وترضى عنه لجنة الامتحان برئاسة الفنان الأستاذ نبيل الألفي . لذلك تخيلت أن ممثلة دور أنتيجون وحيـدة في سجنها بعد إدانة كريون لها . وأنها تسترجع بعضا من مواقفها مـع كريون في وجود حارسها وهنا تسترجع صوت كريون فحســـب دون صورته وبذلك غيبت تجسيد صورة ممثل كريون واكتفيـــت بصوتـــه المسجل وقد (سجلته بصوتي) .

غير أن ما يستوجب النظر هو مراحل تدريبي لتلك الفتـــاة (إيمـــان شفيق) فقد طلبت منها إحضار كاسيت صغير . وكنا نؤدي دوري كريـــون وأنتيجون أداءا صوتيا مسجلا على الكاسيت . فقرة فقرة نعاود بعد كل فقــرة سماع ما أنجزناه مع تركها تنتقد أداءها بنفسها على ضوء تحليلاتي للدور في كل نقلة شعورية أو إدراكية . ونعاود الأداء لتعدل من أدائها حســبما نقــدت

نفسها ونعاود الاستماع لما سجل وهكذا حتى أصبحت مؤهلة بالصوت للتعبير عن شخصية أنتيجون في مستويات التعبير المسرحي عبر مستويات الحدث. وهنا انتقلنا إلى تجسيد التصور الحركي المجسد للشخصية وبذلك حصلت على تقدير (جيد) في تخصص التمثيل بدور أنتيجون .

ملامح التجريب في إخراجي أنتيجون ١٩٨٨ للمرة الثانية

ضمن احتفالات قسم المسرح باليوم العالمي للمسرح ، تلك التي تقام يوم ٢٧ مارس من كل عام ، أقدمت على إخراج (أنتيجون) جان أنوي للمرة الثانية لتقدم كعرض تجريبي ضمن فعاليات تلك الاحتفالات التي كانت تقام عادة بالتعاون مع وزارة الثقافة ممثلة في قصر ثقافة أو مهرجان إمساكية رمضان الثقافية إذا تواكب موعد الاحتفال باليوم العالمي للمسرح مع الشهر المبارك . واخترت إحدى طالبات الماجستير وقمت بتمثيل دور كريون أمامها .

ملامح التجريب في العرض :

تمثلت في التصور الذي شاركني فيه الفنان زوسر مرزوق - وكنت قد انتدبته منذ عام ١٩٨٥ لتدريس مواد الديكور والأزياء والحرفية المسرحية بالقسم. فلقد قام التصور على قطعتي ديكور أساسيتين تتمثل الأولى في عمود كورنثي منقسم إلى ثلاثة أقسام (تاج العمود - وسطه - أسفله) مبعثرة في الفضاء المسرحي بقاعة العرض التي يحيط الجمهور فيها بالعرض نفسه . ولقد تأسس هذا التصور على فكرة انقسام العائلة المالكة بعد موت أوديب وبذلك يشكل جزء من العمود المنقسم بولينيكس ويشكل الجزء الثاني اتيوكليس وتشكل أنتيجوني تاج العمود ، الذي يستخدم للجلوس وللوقوف عليه أو الاتكاء حسب الموقف الدرامي والحركة الدائرية بين كريون وأنتيجوني تدور بين هذه الأقسام وتحتك بها أو تصطدم بها في حركتها طول الوقت . أما قطعة الديكور الثانية فهي على شكل سن مسمار قاعدته على الأرض وملوث بالدم ويتخذه كريون عرشا له .

كما تمثل التجريب في وضع نهايتين للعرض الأولى : النهاية الأصلية للنص حيث جلوس أنتيجون في انتظار الموت في الكهف والنهاية الثانية هي استبدال أنتيجون بكريون بحيث لو كان هو المتهم وكانت هي الحاكم فإنها سوف تفعل ما فعله كريون . بها حفاظا على نظام الحكم .

ملامح التجريب في إخراجي لمسرحية (ليلة زفاف إلكترا) لمهدي بندق ١٩٨٩

ضمن فعاليات احتفالات اليوم العالمي للمسرح

قمت بإخراج هذا النص استجابة لرجاء الشاعر المسرحي والصديق اللدود مهدي بندق لما تربطني به من علاقة حميمية منذ كان سكرتيرا لجمعية الدراما بالإسكندرية وكنت رئيسها حين أسسناها معا ١٩٧٣ - ١٩٨٠) . والمسرحية صرخة إدانة ضد الأنظمة الشمولية ومعارضة لإلكترا اليونانية تظهر فيها إلكترا معادلا رمزيا لفكرة الاشتراكية ويركز على فكرة فشل تزاوج الطبقات .

الملمح التجريبي للعرض : النص نفسه يحمل بذور التجريب حيث يكون على ممثلة إلكترا في المسرحية تشخيص العديد من الأدوار ما بين الكترا وست شخصيات أخرى كلها نماذج لشخصيات ديكتاتورية متسلطة ويكون على ممثل دور الفلاح تمثيل ثلاث شخصيات . إذن فالتجريب اقتصر عندي على تنويع أداءات الممثل وقدرته على التحول من شخصية إلى شخصية ثالثة فرابعة وخامسة وسادسة.

وفي عرضها الثاني : برز الملمح التجريبي للإخراج حيث أحاط الفضاء المسرحي حراب من كل صنف مغروزة في الأرضية وممتد بينها دائريا حبل غسيل نشرت عليه أزياء عسكرية ومدنية من بلاد مختلفة يرتدي منها الممثلان ما يؤديان به الأدوار حسب مناسبتها ويخلعونها لينشروها أمام الجمهور على الحبل الدائري المشدود بين الحراب . ولقد عرضت المسرحية في عرضها الثاني مستضافة ضمن نشاطات وزارة الثقافة تحت رعاية الفنان فاروق حسني وزير الثقافة على مسرح السلام بالقاهرة خمسة عشر يوما ،

كما عرضت مرة ثالثة ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي على مسرح سيد درويش بالإسكندرية في سبتمبر من العام نفسه.

غير إني قرأت عن نجاحات تلميذي الدكتور محمد خير الرفاعي في إخراجه التجريبي لذلك النص نفسه ضمن فعاليات مهرجان مسرحي أردني وقد كان في فترة إخراجي لها في مصر موفدا لدراسة الماجستير في قسم المسرح بجامعة الإسكندرية .

ملامح التجريب في إخراجي لمسرحية (حلم الهمذاني)
للكاتب السعودي محمد العثيم ١٩٩٣ بالرياض

أقدمت على هذه التجربة تعاطفا مع بعض تلاميذي الموهوبين في شعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود بالرياض وهموم ما بعد التخرج حيث سعوا في الأرض لدى الهيئات والوزارات أملا في إيجاد وظيفة تتناسب مع التخصص العلمي في مجال المسرح فسدت الطرقات وغلقت الأبواب في وجوههم. فوزارة المعارف التي تستعين بموجهين مسرحيين مصريين لا تقبلهم لأنهم غير مؤهلين تأهيلا تربويا ووزارة الإعلام لا تنتج تمثيليات درامية لا إذاعيا ولا تليفزيونيا وإن فعلت على استحياء فاعتمادها على ممثلين غير سعوديين غالبا .. ومن ثم اجتمعوا في مكتبي (دبرنا يا أستاذنا) فقلت أمهلوني لأفكر ولكن بعضهم سارع باقتراح أن أملي عليهم صيغة شكوى يطيرونها في الأثير وعلى صفحات الجرائد لكني رفضت وقلت بحزم عليكم أن تثبتوا أولا أنكم موهوبون من أنتم هذا ما يجب أن يعرفه الإعلام عنكم ومن ثم المسؤولون فلو أثبتم أنكم موهوبون لاختصرنا نصف الطريق نحو تحقيق الهدف واقترحت أن أتطوع مجانا لإخراج عرض مسرحي يكشف عن مواهبهم ويقدمهم للمجتمع وللإعلام السعودي وقد كان أن تعاونت مع محمد العثيم على البدء في عرض لذلك الغرض فكتب مسرحيته (حلم الهمذاني بجائزة السلطان السجستاني) التي تخيل فيها شخصيات مقاماته : (أبو الفتح الإسكندري) و (ابن هشام) تخرج من عباءته وتقف ضده في معركته مع (الخوارزمي) . وقد ووجهت بمعارضة

شديدة لاستخدام الموسيقى غير أني رفضت كل الحجج لأننا بصـــدد دراســـة عملية وقد أدى ذلك إلى إنهاء عقدي أو كان أحد الأسباب - ربما -.

ملمح التجريب :

بالإضافة إلى تأهيل هؤلاء المتأهبين للتخرج وللحياة العامة مسـلحين بدراسة المسرح فقد فرشت أرضية خشبة المسرح بقماشـــة زرقـــاء اختفـــى أسفلها ممثل دور الهمذاني وشخصيتا مقاماته ومع المقدمة الموســيقية التــي كانت مختارات من أغان متنوعة لمغنيين مصريين مشاهير (أم كلثوم / عبد الوهاب / فريد الأطرش) ومن مقطوعات موسيقية قصيرة وترتيل آى الذكـــو وأحاديث خطابية إذاعية تمر مرور الكرام على أذن المستمع تخـــرج رأس " الهمذاني " من فتحة في ذلك الغطاء الأزرق الذي يفترش خشــــبة المســـرح منتصبا لتأخذ هيئة الخيمة وعندها يبدو في حالة تفكير وتأمل يعقبها خـــروج رأس شخصيتي مقامات واحدة وراء الأخرى لتقول كل شخصية مــــن تلـــك الشخصيات الثلاث مقولتها وتختفي ليبقى الهمذاني باحثا عـــن الشـــخصيتين حوله بدون جدوى إلى أن يظلم الفراغ المسرحي عليه وهو في حيرته . وبعد ذلك تبدأ أحداث العرض والغطاء تحت أقدام الممثلين يفترش الأرضية . وقـــد عرضت هذه المسرحية ثلاث مرات متتالية الأولى على مسرح جامعة الملـــك سعود وتناولتها الأقلام الصحافية بالمديح وألقيت الأضواء علـــــى الممثليـــن الطلاب وعرضت ثانيا ضمن فعاليات مهرجان التراث والثقافة بالجنادريـــــة ونالت الثناء نفسه وبعد رحيلي إلى مصر سافر بها شباب المسرح إلى تونس ضمن مشاركات جمعية الثقافة والفنون السعودية في مهرجان قرطاج وقيـــل لي أنها سافرت بإخراج سمعان العاني . غير أن طلابي يشغلون الآن وظائف مخرجي المسرح بجامعة الملك سعود وبوزارة المعارف الســـعودية وهكـــذا أثمرت جهودي في إنشاء شعبة المسرح بقسم الإعلام بكلية الآداب بجامعـــــة الملك سعود .

ملامح تجريبية في إخراجي لمسرحية أرض لا تنبت الزهور لطلاب قسم المسرح ١٩٩٦

عند عودتي إلى جامعتي رئيسا لقسم المسرح بجامعة الإسكندرية وأستاذا لعلوم المسرح في صيف ٩٥ وجدت أن طلاب القسم لم يؤدوا عرضا واحدا في سفري بالفصحى . فبدأت أدربهم على مسرحية محمود دياب (أرض لا تنبت الزهور) ووزعت كل دور من أدوارها على اثنين من الطلاب والطالبات وعند عرضها ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول للمسرح وقضايا المجتمع العربي الذي أقامه القسم باتفاقي مع الفنان عبد الغفار عوده وكيل وزارة الثقافة رئيس الإدارة المركزية للفنون الشعبية بمصر في الفترة من (٢٧ - ٣١ مارس ١٩٩٦م) بقاعة المؤتمرات الكبرى (هي جزء من مكتبة الإسكندرية الآن) وعلى مسرح قصر ثقافة الأنفوشي يؤدي كل فريق من الفريقين ليلة عرض. ولم يخرج ملمح التجريب عن تجويد أدوات طلاب التمثيل في القسم وإعادة اللسان العربي الفصيح إلى أداءاتهم والتنافس في إتقان كل منهم لدوره . مع تغييرات بسيطة في حركة كل منهم بما يتوافق مع حجمه وطبيعته وذلك أقرب إلى التجربة لا التجريب.

ملامح التجريب في إخراجي لمسرحية كاليجولا لألبير كامى ١٩٩٧

تعاقدت مع هيئة قصور الثقافة بمصر من خلال قصر ثقافة الأنفوشي لإخراج نص مسرحي . وقد رأى تلميذي أيمن الخشاب (مخرج ومدرس مساعد للإخراج والتمثيل بقسم المسرح) رأى أن أخرج له (كاليجولا) ليلعب هو دور البطولة وقد كنت مشوقا إلى أن أخرجها بتمثيل الفنان الاستعراضي علي الجندي مدير مسرح محمد عبد الهاب بالإسكندرية لأن شخصيئة كاليجولا تناسبه تماما وهو يناسبها لما فيه من علامات الجنون في نظراته ولفتاته وحدته التي تتخفى خلف هدوء مصطنع فهو بركان انفعالات مرهص بالانفجار في أية لحظة . وقد وافق الفنان الجندي ، غير أنه تملص واعتذر بعذ قليل . وقد لعب دور كاليجولا اثنان هما أيمن الخشاب والسيد

رجب وكلاهما كان مؤهلا من حيث الهيئة وعشق الدور، غير أن أداء الخشاب انطوى على جدية وصرامة تخفي وراءها كوميديا صارخة فجديته لا يمكن أن تؤخذ إلا على سبيل الكوميديا .

الفكرة التجريبية للتصور الأول للعرض :

تأملت النص بعد تحليل أحداثه وما يستهدفه من فكر فوجدت أن المستحيل الذي طمح كاليجولا إلى تحقيقه بامتلاكه للقمر المزيد من السيطرة ربما على ما في الأرض . وإن لم يستطع فرد ما مهما أوتى من قدرة على تحقيقه قد حققته دولة كبرى هي أمريكا إذ امتلكت القمر والفضاء لمزيد من السيطرة على الأرض . ووجدت أن هناك تقاربا بين مسلك كاليجولا إذ أراد تحويل الناس كلهم في الإمبراطورية الرومانية إلى أقنان ونفى وجود صداقات أو حب أو سلام فهدم كل ما يربطه بالآخر وحول الإمبراطورية إلى قطيع وجدت ذلك كله تحاول أمريكا في وقتنا هذا فعله فهي تريد تحويل كل الدول وخاصة الدول الفقيرة إلى دول أقنان وتصورت أن كاليجولا يقف ما بين الأرض والسماء فلا هو استطاع السيطرة على الأرض ولا استطاع السيطرة على القمر أو السماء لذلك فكرت في أن أجعل سقف المسرح نصف كرة وأرضية نصف كرة لتدور الأحداث بينهما . غير أني لارتفاع التكاليف. عدلت عن تلك الفكرة وسرت في العمل بشكل تقليدي إلا أن تصوري للمنظر كان عبارة عن عمود أيوني ضخم منقسم إلى قسمين منتصبين وبينهما درج صاعد إلى الفضاء الخارجي بأعلى سقف المسرح ينزل منه كاليجولا ويصعد فيختفي دون أن يلحظه أحد . وكرسي عرشه معلق في الفضاء في بؤرة ضوء شاحبة طوال الوقت والمنظر تحيط به بانوراما من الخيش وإضاءة أرضية حمراء خلفه ومن الكواليس تظهر كما لو كانت الأحداث تدور في أتون . غير أن فكرة الكرسي بين السماء والأرض قد جاءت مصادفة حيث لم يستقر كرسي العرش على قاعدة نهاية أعلى الدرج لضيق المساحة فجاءتني فكرة تعليق العرش في الهواء وليدة اللحظة فأحالت المنظر إلى حالة من حالات التجريب ليؤكد أن كاليجولا حاكم طاغية ولذلك فلا سيطرة له على الأرض ولا على السماء

ملامح التجريب في إخراجي للأميرة تنتظر
لصلاح عبد الصبور ١٩٩٩ لطلاب قسم المسرح .

كان الهدف من هذه التجربة إكساب الطالبات مهارة أدائية في كيفية التنقل ما بين الأداء التجسيدي والأداء التشخيصي حيث التمثيل داخل التمثيل. غير أني وجدت أن الأميرة تنتظر تعري نفسها كل ليلة تعرية وجدانية لذلك فكرت في أن تحيط بالمكان مرايا متشظية لا تظهر الصورة المنعكسة عليها بدون تشويه وتشظي لتكشف عن تشوهاتها وإنكساراتها . كذلك فكرت في أن يكون التشخيص عن طريق الماريونت حيث تمسك الأميرة بخيوط الوصيفات حالة تشخيص كل منهن لدور من الأدوار سواء الملك أو السمندل أو الحراس. في إطار تسليتها الليلية وتنفيسها عن وجيعتها .

ومع أن العرض كان جاهزا في انتظار تحديد الموعد . غير أنه لم يتم عرضه لانشغالي بترتيبات عملي بوزارة الثقافة حينذاك .

ملامح التجريب في تصوري لإخراج مسرحية (مكبث) لشكسبير
في تدريب طلاب القسم في إطار مادة تدريبات الإخراج المسرحي ١٩٩٨

لجأت إلى فكرتي السابقة في توظيف غطاء من القماش الأسود لتغطية خشبة المسرح وتحتها تختبئ الساحرات الثلاث ومن فتحات للرؤوس تخرج كل منهن رأسها لتكون تشكيلا جماليا مع تركيزات البؤرة الضوئية الزرقاء في ظهورهن لمكبث أو لبانكو وبالطريقة نفسها تختفين أسفل الغطاء وتنسحبن نحو الكواليس من تحته أو تتسللن إلى المنظر . في كل مرة . كما ربطت مغيب الشمس والرعد والبرق في الافتتاحية بحالة موت أو غياب كل شخصية تموت أو تغيب غيابا أبديا (بانكو - قاتليه - زوجه مكدوف وأولاده - دنكن - هروب ولديه - ليدي مكبث - مكبث نفسه) محققا دائرية المؤثر الطبيعي .

ملامح التجريب في تصوري لإخراج مسرحية
(في انتظار جودو) لصمويل بيكيت

تدريب طلاب شعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود بالرياض ٩٢/٩٣

لأن العنصر النسائي غائب غيابا ماديا فيما يقدم من نشاطات مسرحية مدرسية أو جامعية أو على المستوى الرسمي في المملكة العربية السعودية ، ولأن الفكر الصوفي أيضا ممنوع في المملكة لذلك لم أجد بدا من تدريب طلابي في مواد الإخراج المسرحي سوى المسرحيات التي تخلو من جنس الحريم فكانت (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت هي الأنسب ، خاصة وأن فكرها وقيمها يمكن أن تغيب على الهيئة الرسمية لأنها مسرحية تحمل سمات الفكر الإلحادي لذلك كنت أدرب طلابي على إخراج مشهدها الافتتاحي وبعض المشاهد الافتتاحية لبعض النصوص التي تبدأ افتتاحياتها في غفلة من شبهة وجود امرأة. كمشهد حبس (ابن زيدون) في مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة وكذلك على إخراج (بردة البوصيري) ومسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور .

التصور التجريبي لافتتاحية (في انتظار جودو) :

لما وجدت ستراجون منهمكا في فك رباط حذائه دون جدوى حيث يجلس على كومة تراب فكرت في أنه يحاول عبثا فك ارتباطه من الكون، قياسا على أن جلوسه على كومة التراب تترجم عندي ترجمة سيميولوجية على أنه جالس على الكرة الأرضية فكومة التراب جزء متكور وهنا تبدأ إشكالية التنفيذ أو التجسيد . هل يرتبط رباط حذائه بالكومة أو الشكل النصف الدائري (الأرض) ومن ثم فهو لا يستطيع التحرك إلا بطول رباط حذائه هذا يحقق التصور ويفسره ويتطابق مع الفكرة العبثية ، حيث شعور الشخصية أو وعيها بأن وجودها هو وجود عبثي ومن ثم تعمل دون أمل كبير في الخلاص من ذلك الوجود الأرضي المادي والانفلات منه . غير أن ذلك التجسيد يصطدم بعنصر التنويع الذي هو أحد العناصر الرئيسية في تحقيق الإمتاع الذي بدونه لا يكون إقناع عن طريق الفن . هذا إلى جانب ظهور الشخصية الثانية في النص وهي فلاديمير الذي يظهر وهو ينزع قبعته عن رأسه ويضعها في حركة آلية متكررة ، وكأن مشكلته في رأسه أو فكرة

مما ينم عن عبثية الفكر أيضا . فالوجود عبث والفكر عبث ، لأن الماهيــة لا تتحقق بالوجود المادي ولا بالفكر . غير أنني تركت لطلابي التفكـــير فـــي طريقة التجسيد لذلك المشهد الافتتاحي . ولم تصلني رؤية لأحد منهم حتـــى الآن .

ملامح التجريب في إخراجي لمسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي

أخرجت لفرقة مسرح الأنفوشي ١٩٨٣ بمديرية الثقافة بالإســكندرية وتمثل التجريب في أن العرش كان على هيئة كأس قطاع رأسي من زهــرة اللوتس وتحويل وجه ممثلة كليوباترا إلى مومياء للدلالة على أن كـــل مــن يقترب منها فهو ميت . وقد فعلت ذلك لأنني لم أجد ممثلة جميلة تؤدي الدور أداء جيدا ومعبرا فأسندت الدور لممثلة موهوبة مع أنها ليست جميلة .

الفصل الثاني

المخرج وتحليل الدور المسرحي

أولا : الأداء المجسد للدور المسرحي

- لأن الأداء بين المدرسة النفسية و مدرسة التغريب مختلف لذلك نقف عند تطبيق كلا الاتجاهين علي نماذج أدائية نبدأها بمنهج ستانسلافسكي حيث العناية بإبراز الصفات الداخلية و الصفات الخارجية للشخصية تطبيقا علي (عطيل وديدمونه)

من الصفات الخارجية و الداخلية		
	عطيل	ديدمونه
اللون	أسود	بيضاء
الوظيفة	قائد جيوش	من الأسرة الراقية
السن	فوق الخمسين	دون العشرين
الحالة الاقتصادية	ثري	ثرية
البعد الجسمي	في صحة وعافيه	في صحة و عافيه
صفه داخلية	قوي الشخصية	جميلة وجذابة
صفه خارجية	جذاب الحديث	مهذبة
صفه داخلية	منقاد (لياجو)	منقادة (لعطيل)
صفه داخلية	انفعالية و مندفع	انفعالية و كمون
صفه داخلية	غيور شديد الغيرة	————————

و التناقض قائم :-

في البعد الجسمي (ضخم – أسود) (رشيقة – بيضاء)

في البعد الاجتماعي (مجهول النسب) (حسب و نسب)

أما بالنسبة لمدرسة التغريب (بريشت) :-

يتم حصر تلك الصفات بنوعيها لدي الشخصية و لكن لا يعمل بالصفات الداخلية.

ثانيا : الأداء النمطي للدور المسرحي

(تطبيق علي مسرحية " هل أنت الملك تيتي " للشاعر مهدي بندق وعلى مسرحية " الطيب والشرير" لألفريد فرج" والفرافير" ليوسف إدريس والراوي في " يس و بهية")

أن الأداء النمطي يتأسس بالضرورة على شخصية درامية نمطية ليس لها كيان ذاتي (طبيعة جسمية واضحة الأبعاد وطبيعة اجتماعية محددة وطبيعة نفسية خاصة وذاتية) لأنها لا تساوي فكرة ما لذلك لا يعرف باسمه ولكن بصفته الخارجية فقط إذا لا هوية له كانسان .

مثال من الملك تيتي : شخصية الشبح (يدخل شبح في هيئة هيكل عظمي متحدثا إلى الجمهور بلهجة اعتذار)

والسؤال : لماذا صورت الشخصية على هيئة هيكل عظمي؟(١)

الجواب : لأن الشخصية هنا نمطية أريد لها أن تساوي فكرة الماضي الذي له القدرة على التأثر في الحاضر المعيش.(٢)

(١) " لو كانت لي جثة مخبر لحضرت بها اليكم بدلا من هذا الهيكل العظمي المرعب "(٣)

(٢) " والحق إن هذه الحيلة تنتج لنا نحن الأموات أن تظل على بينه مما يجري في هذا العالم وقد نتمكن في بعض الأحيان من التدخل لتوجيه الأحياء اليوم بما يفسر أحداث الأمس "(٤)

س – لماذا صورها على هيئة هيكل عظمي ؟

جـ – يريد تصوير الماضي في أقبح شكل

س – هل في ذلك توجه نقدي ؟

جـ – نعم هو ينقد الماضي السحيق الذي يريد أن يؤثر على حاضرنا

س– ما هي وسيلته إلى تحقيق أو تصوير ذلك ؟

جـ– أسلوب الحكي القائم على إعادة تصوير حادثة مضت أو أسطورة

س- لماذا ؟

حـ - لأنه فيه حياد

س - ولماذا الحياد ؟

حـ - لأنه أساس في المسرح الملحمي حتى يجعل المتلقي متيقظا وبعيدا عن المؤثرات الانفعالية التي تتعاطف مع الشخصية أو ترفضها دون وعي ودون فهم ربط فعلها بمؤثرات اجتماعية أو صفات اجتماعية بعزله عن المجتمع والظرف الاجتماعي الاقتصادي والثقافي الذي يعيشه بوصف جزاء من كل.

س - وما هي طبيعة الأحداث أو المادة التي يستند إليها الكاتب في تحقيق أسلوب الحكي ؟

حـ - مادة تراثية أسطورية أو شعبية أو أحداث تاريخية ومثاله في (الملك تيتى) بتوظيف شخصية الشبح أو الهيكل العظمي الخارج من قبره .

س - ولماذا العودة إلى التراث أو إلى التاريخ إذا كان هدف المسرح الملحمي هو الحاضر (المجتمع المعيشي) ؟

حـ - لأن الحاضر ابن الماضي وهو الوالد الشرعي للمستقبل ولان الماضي يحمل إيجابيات ويحمل سلبيات لها تأثيرها في الحاضر ومن ثم يتصدى الأدب والفن لتنقية آثار الماضي على الحاضر فيؤكد القيم الإيجابية التي تسهم في بناء الحاضر وتدفع إلى المستقبل في أفضل صورة يجب أن يكون عليها من حيث تمكنه للناس من التقدم لخدمة البشرية ولاحسان حياتهم المشتركة , ويخص على نبذ القيم السلبية التي تضر بحاضر المجتمع ومن ثم توقف حركة تطوره نحو المستقبل أو تعوقها وتعطل نموها.

س - معني ذلك أن الاتجاه الملحمي يتضمن في حياته تحريضا ؟

حـ - نعم .

س - وبذلك فهو مسرح سياسي ؟

حـ - نعم .

س – إن السياسة فيها مواجهات والمواجهة تحتاج إلى المباشرة فكيف يتوازن المسرح الملحمي بين بل المسرح السياسي عامة بين المباشرة والإيحاء ؟

حـ – في المباشرة تقرير والأدب والفن قائم على الموازنة في توظيفه للتقرير بحيث لا يطغي على الأساليب الإيحائية , ولا فن ولا أدب بدون توظيف لعناصر التقرير والخبر جنبا إلى جنب مع عناصر الإيحاء والتخيل والترميز وكل أساليب البديع

س – وكيف يتحقق الإيحاء دون تجسيد للصفة الذاتية في الشخصية المسرحية ؟

حـ – الشخصية الملحمية لا تعبر عن ذاتها , وإنما هي عبارة عن هيكل خارجي للذات , بوصفها ممثلا لفكرة ما أو لقيمة ما أو نائبا عن طبقة اجتماعية أو شريحة اجتماعية , وفي توظيف الكاتب للتراث يتمثل الإيحاء فالحدوته الشعبية أو الأسطورة تتأسس على الإيحاء حتى الحادثة التاريخية أيضا فيها إيحاء, إذا تضمنت غرابة خذ مثلا حادثة قتل سليمان الحلبي لكليبر : ففي ابتعاد تسجيل تلك الحادثة وتدوينها في السجلات الفرنسية الرسمية وفي تاريخ الجبرتي عن المنطق تنتج المفارقة , والغرابة , إن ما دونته المحاضر الفرنسية الرسمية للتحقيق مع سليمان الحلبي تصفه بأنه (قاتل مأجور) والبيانات المدونة تحت رأسه المحنط بالمتحف الجنائي بباريس هو عبارة (رأس قاتل) والبيانات التي دونها الجبرتي تصرح بما صرحت به محاضر التحقيقات الفرنسية في الواقعة نفسها , فهل هو فعلا قاتل مأجور من وإلى حلب ؟

أن المنطق عند استقراء عناصر الحادثة لا يستقيم فكليبر لم يكن راغبا في البقاء في مصر وقد رتب للانسحاب التدريجي بجيوشه , ولقد عقد معاهدة مع العثمانيين وهو على العكس تماما من نابليون ومن عبد الله جاك مينو الذي حكم من بعده , فلو كانت تهمة سليمان هي قتل نابليون أو مينو لكان ذلك أقرب إلى المنطق , لان لنابليون أطماع كبيرة وأمال عريضة في

مصر وفي الشام , ولمينو غرام بمصر حيث أحب فتاه مصرية هي (زبيدة الرشيدية) وتزوجها وأنجب منها ودخل الإسلام - بغض النظر عن مصداقيته - أما وأن القتيل كليبر فإن المنطق يرفض أن يقال إن سليمان كان مأجور من أحد . وهنا تكمن الغرابة والاندهاش والغرابة والاندهاش هي منطلقات البحث عن الحقيقة .

س - وما علاقة الفن وفن المسرح بالذات بالبحث ؟

جـ - العمل المسرحي هو رحلة بحث حقيقية , رحلة بحث إنسانية ممتعة عن حقيقة الوجود وواجد ذلك الوجود - في المسرح القديم - وهي رحلة بحث ممتعة للإنسان ذاته في داخل نفسه , في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية الرمزية والسريالية وهي رحلة بحث انساني ممتع في المجتمع والعلاقة المتبادلة بينه وبين الانسان الفرد , في المسرح الملحمي رحلة بحث بين الأنا الانسانية وعلاقاتها بالآخر أو بالغير في المسرح الوجودي وهي رحلة بحث عن الإنسان في وسط الركام من الأشياء التي زحم حياتة بها ومسخت ذاته في المسرح العبثي - في أحد توجيهاته.

قراءة في نص المخرج المسرحي

النص : هاملت , مكبث

المخرج : الباحث نفسه

اعتدنا في حالة القراءة أن نلجأ إلى نص المؤلف سواء أكان مؤلفا أو مقتبسا أو مترجما , ولم نعتد مجرد التفكير في أن للمسرح نصين للعمل المسرحي الواحد , الأول هو النص الدرامي الذي كتبه المؤلف , أما الثاني فهو النص المسرحي وهو نص المخرج ومع أن ظاهرة وجود نص إخراج للنص الدرامي قد بطلت في أيامنا هذه التي تراجعت فيه قيم كثيرة وأصول عرفها الرواد وتمسكوا بها ومن هؤلاء الرواد يبرز بحروف من نور اسم الفنان المخرج والمعلم نبيل الألفي . فما من نص أخرجه نبيل الألفي للمسرح إلا ونجد له نصا إخراجيا معادلا نظريا وتجسيديا لنص المؤلف سواء انطلق من منطلقات الترجمة الحياتية لذلك النص على خشبة المسرح أو انطلق

منطلقا تفسيريا فهو في كل الأحوال إعادة إنتاج دلالـــة النـص المســرحي بالتجسيد إلى علامات إبداعية يؤسس عمله على تصور وأسس نظرية يعادلها بدلالات تجسيدية .

هاملت ومكبث (بين منظومات ثلاثة)
(منظومة الفكر ومنظومة الشكل ومنظومة التعبير)

من البداهة القول إن البحث لا يصبح علميا إلا إذا ارتكز على منـهج علمي يعالج قضية أو مشكلة حقيقية يصطدم بها الدارس أو يفترضـــها مــن كثرة تأمله للنص الذي بين يديه أو لظاهرة ما .

لذلك أناقش في هذه القراءة افتراضا افترضته خلال قراءاتي المتأملة والدارسة والمحللة للأسلوب الفني الذي تميزت أو انفردت به كتابة شكسبير , وذلك بعد أن تلاحظ لي تشابها في خصائص مشتركة في كتابته لمســرحيتي (هاملت)[١] و(مكبث)[٢]

ولأن " الدراسة لا تثمر دون منهج"[٣] والنقد يكون بالتحليل والموازنة في هذه الحالة , لذلك تقوم هذه القراءة على الافتراض المشار إليه , مرتكـزة على بعض المحاور المنهجية التي ترتبط بالمنظومة الثلاثية للنص المسرحي (منظومة الفكر – منظومة الشكل – منظومة التعبير) وهذه المحاور هي :

- فكرة المعادل للشخصية في كل من (هاملت) و مكبث .
- فكرة ذاتية أوصاف كل من الشخصيتين .
- فكرة الخطوط المتوازية في حدث كل من المسرحيتين .
- فكرة فردية القضايا عند كل من هاملت و مكبث .
- فكرة فردية اللغة عند كل من الشخصيتين .
- فكرة البدائل الدرامية و تعادلها في النصين .
- فكرة التعبير بالصورة (التشبيه – الاستعارة – الكناية) فـــي كــلا المسرحيتين .

و يتكشف لي بعد استقرار قناعتي المنهجية علي النحو الســـابق أن شكسبير قد رسم البناء الفني في كلا النصين رسما يحقق هندسة البناء الفني .

وذلك بالطبع لا يمكن القطع به بصفة نهائية قبل التحقق من خلال الدراسة التحليلية للنصين للوصول إلي الخصائص الأسلوبية لأن الناقد الأدبي الذي يستخدم التحليل اللغوي فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه الوقوف عند ظاهره . فلو ظل واقفا عند الظاهر لما وصل إلي شئ مهم(٤) و لذلك يجب أن تعمق في تحليل النصين من خلال المنظومة الفكرية لكل نص ومنظومة الشكل ثم منظومة التعبير في كل منهما ارتكازا علي العلامات و الشفرات .

أولا : حول منظومة الفكر في نص (هاملت)

إن الفكرة تشكل أساسا نظريا في معمار النص المسرحي , فهي مادته الأولي . وسواء انطلق من الأحداث أو الشخصيات أو من الجو العام فإن من الواضح أن كل من المسرحيتين ينطلق من الشخصية لا من الحدث ولا من الجو و لا من الفكرة الدرامية و هذا يتضح للوهلة الأولي عند النظر إلي عنوان كل منهما .. فمسرحية (هاملت) اتخذت عنوانها من اسم بطلها و كذلك مسرحية (مكبث) و قياسا علي ذلك نجد العديد من مسرحياته مثل (الملك لير وريتشارد الثاني وريتشارد الثالث و عطيل وروميو و جوليت وانطونيو و كليوباتره ويوليوس قيصر) و غيرها ... وقد اتخذ اسم البطل عنوانا لها وكل شخصية من تلك الشخصيات هي شخصية نبيلة تحمل بداخلها بذرة تناقضها التي تؤدي إلي عدم مصالحتها مع نفسها , فهي تحتضن قضية ما بداخلها و تحارب من أجل تحقيق تلك القضية حتى تسقط في النهاية مضرجة في دمائها . هي شخصيات تموت من أجل تحقيق تلك الغاية التي تسري في دمائها . وهي تعلم أن مصيرها الموت و لكنها تواصل الصراع حتى النهاية و لذلك تعد شخصية تراجيدية – حسبما يري النقاد –

وتعتمد مسرحية هاملت علي " فكرة بسيطة و واضحة : هل سينتقم هاملت لأبيه ؟ و لكنها تبدأ بظلام منتصف الليل و تسير خلال ظلمات النفس وظلمات العقل , لتكشف لنا عن حب برئ ينتهي إلي الجنون فالغرق و حب فاسق يشق طريقه بالقتل و المكيدة ألي الحكم ثم السقوط بالدم و شباب عميق الحسن والفكر يجر الخطى نحو المأساة الأخيرة حيث يكون في انتقام المنتقم

موته وموت الآخرين"[٥] وهذان خطان فكريان يشكلان عاملين فارقين في البناء الدرامي للنص إذن فإن الفكرة في مسرحية هاملت هي فكرة مركبة تدور حول فكرة الحب من خلال منظورين أحدهما برئ و هو الحب المتبادل بين (أوفيليا) و (هاملت) وهو حب الشباب و الآخر فاسق يتمثل في علاقة الحب المحرم القائمة علي الجنس و الخيانة و القتل و المؤامرات و هو حب الكبار (كلوديوس " عم هاملت " وجرترود " أمه ")

وتتضافر مع فكرة الحب بوجهيه: (الجميل و القبيح) مع الحس والفكر العميق و الشك مما يؤدي إلي الصراع النفسي الرهيب الذي يجعل هاملت مترددا بين ممارسة الحب و المشي علي أرضية البراءة والطهارة التي تمشي عليها حبيبته الشابة البريئة و ممارسة الدهشة و المشي علي طريق البحث و التحقق والكشف عن سر الحب المفاجئ بين كهلين : (عمه و أمه) بعد شهرين فقط من موت أبيه أو مقتله !!

وهو حسب رواه الشبح وهو العلامة الغائبة الحاضرة التي حركت الصراع بين هاملت و هي علامة المطالبة بالثأر و عمه و أمه علامتي الاتهام اللتين دلت عليهما العلامة (الشبح) .

إن هذه المسرحية تعكس حيرة الشخصية في ممارسة الحب أو ممارسة الكراهية , هل تمارس الحب علي طريقتها البريئة و تترك الآخرين يمارسون الحب علي الطريقة التي يرونها مناسبة لهواهم أم تمارس كراهيتها للجنس الآخر علي ما في ذلك من تصرفات , إن تأثرا أو رد فعل لمعلومات خارجية مصدرها (الشبح) و مؤداها أن والدته خانت أباه مع عمه الذي أغرقها بالهدايا و الكلمات المعسولة و تمكنه من قتله في أثناء نومه في حديقة قصره الملكي ؟!

ومن الواضح أن شخصية مثل هاملت بخصائصها و طبيعتها المفكرة والمتأملة لا يمكن أن تختار الطريق السهل القصير لا يمكن أن تتعامل مع فكرتين وجدت نفسها واقعة بينهما إحداهما تتعلق بمشاعره (قصة حبه وأوفيليا) و الأخرى تتعلق بمشاعر (أمه و عمه) و تتعلق في الوقت نفسه

بعقله و هو الشاب المتأمل المثقف العقلاني المندهش المـــتردد لا يمكـن أن ينحاز لمشاعره علي حساب عقله وإنما العكس هو الصحيح لذلك انحاز إلـى عقله إلى الموضوعية و أهمل مشاعره عن عمد , و تـــرك الــبراءة التــي تجسدها أوفيليا لأنها ستكون دائما في انتظاره عندما ينتهي من كشف الفســق و إنزال العقاب بالجريمة و مرتكبها غير أن الطريق إلـــي كشــف الفســق ومعاقبة الجريمة استغرق منه عمره كله و اقتضاه أن يرتكـــب هــو نفســه جريمة قتل (بولونيوس) والد (أوفيليا) والد البراءة - غير البرئ - والـــد (حبه الوحيد)

من هنا سيطرت فكرة ثالثة هي فكرة الانتقام الثأري علـــي هــاملت ومن الواضح أن هاملت بوصفه علامة علي المثقف النقي قـد تـأزم لفعـل علامة خارجية غائبة حاضرة (الشبح) هزت ثقته في أمه وشككته في عمه أي أوقفته منهما موقفا مغايرا لنظرته لهما كعلامتين علي الأمانــــة والعــدل فتحول إلي علامة شك تطورت إلي علامة بحث و تقص استحالت إلي علامة مطالبة بالثأر جرته إلي علامة مجرم وإرهابي بعد قتله لبولونيوس .

و اخلص مما تقدم إلي أن الفكرة في مسرحية (هاملت) هي فكـــرة ثلاثية الأبعاد أو العلامات :

فكرة حيرة المفكر بين الحب البريء والحب الفاسق وتلـــك علامـــة تجسد مرحلة أولي في حياة الشخصية وفكرة تردده بين الانحياز لمشـاعره أم الانحياز للمنطق العقلي وتلك علامة على مرحلة حياته وفكرة الانتقام الثأري , الذي ترتب عليه قتل كل الشخصيات الرئيسية في المسرحية - تقريبا بمـــا فيهم هاملت نفسه - وتلك علامة تأكيد لمقولة المسرحية وعلى ذلك تبدو لـــي المنظومة الرئيسية للفكرة في مسرحية هاملت سلسلة مترابطة مـــن ثلاثيـــة فكرية رئيسية

(علامات) تؤدي إلى بعضها بعضا : (الحب - التردد - الثـــأر) ففكرة التردد هي فكرة وسيطة بين فكرتي الحب والثأر وبذلك الترتيب شـــبه الهندسي وفق شكسبير خير توفيق في وضع شخصية (هاملت) بين فكرتيـن

تتنازعانه من الخارج ولكي يتقن بناء صراع درامي محكم بني شخصية هاملت بناء نفسيا أظهره شكاكا ومترددا بين السير تحت قناع الحب أو السير خلف فكرة الثأر والانتقام طالبا العقاب لانتهاك الشريعة ولأنه قد رسم علامة على شخصية عقلانية إدارية قادرة على التحكم في خلق توازن دقيق بين عقلها ومشاعرها طول الوقت إلى أن تميل كفة ميزانها العقلي وترجح على كفة ميزانها الشعوري , الأمر الذي أضاع عليها فرص الانتقام في الوقت الصحيح والمناسب وأودي بحياة كثرين (بولونيوس – أوفيليا – جرترود – لايرتس – روزنكرانتز – جلدنشترن – كلوديوس) قبل أن يودي بحياته هو نفسه , في حين أن المطلوب قد كان الانتقام من (كلوديوس) وحده ولا أحد غيره . وما كان ذلك كله سوي بسبب التردد أو في اختيار فكرة الحب أو اختيار فكرة الكراهية , ثم التردد في استخدام السلاح أو الأداة المناسبة لتطهير مجتمعه من فكرة الكراهية أو رمز انتهاك المحارم الشرعية التي بدأها عمه وسار هو نفسه خلفها تطهيرا لنفسه من فكرة الانتقام والثأر مدفوعا باستعدادات نفسية نابعة من داخل نفسه وبحض خارجي غيبي متمثل في (الشبح) إذن فمسرحية (هاملت) تدور فكرتها الرئيسية حول الانتقام والمقارنة بين جب بريء وحب فاسق , وينتهي الحب الأول البريء إلى الجنون والموت ويعيش الحب الثاني الفاسق فتره ما على القتل والخيانة والتآمر والمكيدة لينتهي بالسقوط الدموي , وهو انتقام يموت فيه الطرفان . فالحب البريء والخوف الدائم لا يحيا ولا يدوم وينتحر فاقد العقل والايمان , والحب الفاسق يجر وراءه المصائب والجرائم قبل أن ينتهي بانتقام دموي وفناء للمجتمع. أن الحب والفكر العميق – حتما – في صنع حياة متوازنة بين حبين أحدهما بريء والآخر فاسق لذلك يتردد وفي تردده مقتله .

وتتفرع لا شك عن تلك الفكرة الدرامية ذات المحاور الثلاثة (الحب البريء – الحب الفاسق – التردد في اتخاذ موقف إزاء كل من الفكرتين) تحقيقا لمغزي المسرحية وهو أن (التردد الزائد عن حدوده يؤدي إلى القضاء على صاحبه) تتفرع عن تلك الفكرة لا شك أفكار فرعية متعددة

تصب جميعها في المصب الرئيس للفكرة وتعمقها وتعمل على تعقيد الحدث بالشكل الذي أشار إليه أرسطو في كتابه (فن الشعر) .

وهذه الأفكار الفرعية لا شك تشكل مع الفكرة الأساسية للنص منظومة الفكر في المسرحية وتعمل هذه الأفكار جميعها في هذه المسرحية على تأكيد أن "حتمية الفكر تؤخر حتمية الفعل (الثأر) عند هاملت "[٦] ومن هذه الأفكار الفرعية: (فكرة الشك وفكرة الزهد وفكرة تصنع الجنون وفكرة المكر وفكرة المواجهة وفكرة التحقيق والتحري وفكرة اليأس وفكرة التريث وفكرة الهروب وفكرة العبث وفكرة التأمل وفكرة الدهشة وفكرة الاكتشاف وفكرة مراجعة النفس وفكرة المبالغة والتطرف وفكرة التسرع وفكرة النصح وفكرة الخلاص وفكرة التطهير وفكرة الضمير) فكلها أفكار فرعية تخللت حوار الشخصيات في البناء الدرامي للمسرحية وكلها تتصل اتصالا وثيق الصلة بالفكرة الأساسية

*** الصورة في مكبث ودورها في منظومة التعبير :**

ثانيا : حول منظومة الفكر في نص (مكبث)

تقوم فكرتها الأساسية على أن الطموح الزائد عن حده يتحول إلى وهم كبير وخداع للنفس يؤدي إلى ارتكاب الجرائم والوقوع في الجريمة الأولي يؤدي بالضرورة إلى سلسلة من الجرائم بهدف تغطية الجريمة الأولي. وهي تمثل " أعمق رؤية للشر وأنضجها "[٧] ومكبث نفسه يؤكد الفكرة الاساسية للمسرحية عندما يصل في حواره مع زوجته ليبرر عزمه على تدبير مؤامرة للخلاص من صديقة ورفيقه في المعارك (بانكو) لأنه شاهد (علامة) على طموحاته ووهمه وشاهد على نبوءة الساحرات له ويعلم دخيله نفسه الأمارة بالسوء: " كل ما بالشر يبدأ , إنما يقوي بالشر"[٨] وقوله في موضع آخر بعد حديث الساحرات له المتوافق مع طموحاته : "إن فكري الذي ليس القتل فيه الا متخيلا ليزلزل كياني الموحد إنسانا"

وقوله " ما من حقيقي إلا الذي ليس بالحقيقي"[٩] "الدم يطلب الدم"[١٠] إذن فالجريمة بسبب طموحاته التي لا يمكن تحقيقها بطريق طبيعي

ومشروع. فهي طموحات أكبر من الإمكان , فنحن أمام فكرة الطموح الجامح أو الوهم الذي لا يمكن تحقيقه بطرق مشروعة وإنما يتحقق بجريمة تحتاج إلى سلسلة من الجرائم للتغطية عليها وهذا معني قوله " كل ما بالشر يبدأ , إنما يقوي بالشر " . والشر يبدأ من فراغ وإنما يكون له صورة ما في خيال الشخص الذي يدفعه طموحه ووهمه دفعا نحو مكانه هي أكبر من مكانته الاجتماعية ولذلك تتردد صورة الرداء : "لماذا تلبسونني أردية مستعارة " .

ومن الطبيعي أن الفكرة الأساسية في النص المسرحي لا تقف في عزله مع نفسها , ولكنها تتجسد وتتبلور أو تتحقق عن طريق أفكار فرعية متعددة تصنع الأحداث أو تنتج عن الأحداث ومستويات الصراع لذلك فإن فكرة الاستقرار وفكرة الأمن بعد تحقيق مكبث والليدي مكبث لطموحاتهما الكبري هي الأمل المنشود منها , وما كان ذلك إلا لشعورها بالقلق الدائم والارق والخوف مما يخبئه لهما القدر, خاصة وأن الساحرات قد تنبأن لأبناء بانكوو بالعرش .

"مكبث : خيل إلى أنني سمعت صوتا يصرخ " ألا حرم النوم عليك مكبث يغتال النوم " – النوم البريء".[11] أنه يعيش حالة وهم حدوث الأمن كما عاش وهم الجلوس على العرش الذي لا يستحقه فلما تحول الوهم الأول إلي واقع , ها هو يعيش وهم تحقيق الأمن له و للعرش الذي سرقه .

وما ذلك كله سوي مجموعة من الأفكار أو المشاعر التي تنطوي على أفكار فرعية نابعة من الفكرة الأساسية ومتصاعدة بالصراع نحو غايته المحتومة أو المرسومة. التي أوصله إليها وهمه الكبير بتعبير باربرا باركر عند مناقشتها لفكرة الوهم الكبير الذي ملأ نفس مكبث وتأسست عليه كل أحداث المسرحية , وبذلك وظف شكسبير كل العناصر والصور على نحو مزدوج , فلكل صورة في المسرحية صورة مناقضة لها وهي تقول : " إن جميع ما في المسرحية من مكونات , بما فيها من الحدث والشخصيات إنما يجري تناوله على نحو مزدوج , أي فيما يسمي لغة الفارقة أو التناقض"[12] وهي تعلل توظيف العناصر والصور على ذلك النحو بقولها :" وهذه

العناصر مجتمعة صـــ٨ ليست سوي واجهات متعددة للقيمة المركزيـــة فـــي المسرحية قيمة الوهم أو بالأخري قيمة الخداع " ويتمثل وهم مكبث كما تري باربرا " في اعتقاده بأنه يملك القدرة على تجاوز أحداث القدر . وبناء علـــى هذا الاعتقاد نفسه ؛ فإن هذا الوهم يتمثل على المستوي الرمزي , فيما يدعيه لنفسه من صفات الألوهية , تلك الصفات التي تتجسد في زعمه استثناءه مـــن الموت " وهو ما يعبر عنه في قوله لمكدوف عندما حضر مكدوف ليقتله ثأرا لأسرته التي ذبحها مكبث ولاغتياله دنكن :

"مكبث: أني أحمل حياة مسحورة لن تستسلم لرجل ولدته امرأة"(١٣)

وهو يشير بذلك إلى كلام الساحرات له من أنه لن يقتل مـــن واحـــد ولدته امرأة دون أن يعلم أن مكدف قد ولد بعملية قيصرية .

<u>تيار المعلومات</u>: تعمل المعلومات على تمكن صاحب القـــرار مـــن اتخاذ القرار الملائم للموقف في الوقت المناسب كما تعمـــل علـــى أطـــلال الجمهور في المسرح على طبيعة الحدث وملابساته ودوافعـــه ومســـتجدات الأمر فيه , حتى يميل برأيه أو بعواطفه نحو شخصية ما أو موقـــف مـــا أو ينفر من شخصية ما أو من موقف ما . ولا يخلو نص مسرحي مهما كـــان اتجاهه الفني من تيار المعلومات , باعتبار أن المعلومات هي الوقود الـــذي يشعل الحدث المسرحي ويدفع بالفعل الدرامي نحو النمو والتطور. ومسرحية " مكبث " وهي مسرحية تعالج قضية أخلاقية , قضية تحول البطولة إلى ندالة والأمن إلى شغب والنظام إلى فوضي متخيل حوار شخصياتها تيار معلومات وتيار معرفي جنبا إلى جنب مع تيار الشعور الذي تقوم على أدائه الصـــور الشعرية والأخيلة خير قيام . ومن الأمثلة على تيار المعلومات فـــي نـــص مكبث ذلك الموقف الذي يستفسر فيه الملك " دنكن " عن أخبار المعركة فيأتيه الجواب على شكل تيار معلوماتي:(١٤)

" دنكن : ما ذاك الرجل المضرج بالدم ؟ بوسعه إخبارنا كما يبدو من ســـوء حاله , بأحدث مراحل العصيان .

" مالكولم : .... أدل للملك بما تعرف عن المعمعة كما كانت

حين تركتها .

" الرائد : لقد ظلت بين بين :

كسابحين منهكين يتشبث كلاهما بالآخر

" والجائر مكدونالد "

" من جزر الغرب يأتيه مدد من المشاة والخيالة ."

" ولكن ضعفه ظل باديا "

لأن مكبث الجريء (وما أحقه بهذا النعت)

" .... وبسيفه المسلول الذي ينجر الدم منه لكثرة ما ضرب ,

يشق طريقه , وهو للشجاعة حبيبها ."

" .... قده , قدا من السرة إلى الشدقين وغرز رأسه على

شرفات قلعتنا "(١٥)

ويتكرر ذكر أخبار نصر جيش الملك دنكن ملك اسكتلندا على "سو

ينو" ملك النرويج :

"دنكن": من أين أنت قادم أيها الأمير ؟

روص : من فايف , أيها الملك العظيم .

حيث البيارق النرويجية كانت تهزأ من السماء "(١٦)

" .... وراح الآن سونيو ملك النرويج , يرجو التفاهم ولم

نسمح له بدفن قتلاه إلى أن دفع لنا في جزيرة سانت كولم عشرة

آلاف دولار لأغراضنا العامة"(١٧)

<u>المعلومة عن طريق النبوءة :</u>

وتدخل النبوءة في إطار المعلومات المستقبلية , فالساحرات عندما

يتنبأن لمكبث بإمارة "غلامس " وبأنه سيكون أمير مقاطعة " كودر " ثم يتنبأ

له ثالثتهن بالملك فإن ذلك نوع من الأخبار , أو المعلومة المتوقع حدوثها :

" ساحرة ١ " : سلاما يا مكبث , سلاما يا أمير غلامس

" ساحرة ٢" : سلاما يا مكبث , سلاما يا أمير كودر

" ساحرة ٣ ": سلاما يا مكبث , يا ملكا فيما بعد .

وتنبؤهن لبانكوو يدخل أيضا في إطار المعلومات المستقبلية :

" ساحرة ١ " : أقل شأنا من مكبث , وأعظم

"ساحرة ٢" : أقل منه سعادة , ولكن أسعد بكثير

" ساحرة ٣" : ستلد الملوك , وإن يفتك أنت الملك[١٨]

وتصب المعلومات المتنبأ بها في إطار فكرة الغيب .

<u>المعلومات عن طريق الرسائل :</u>

وتصنف رسالة مكبث إلى زوجته أيضا ضمن تيار المعلومات فالرسالة تمدها بمعلومات عن المقابلة التي تمت مصادفة بين الساحرات ومكبث وبخبر النبوءات الثلاثة : (أمير جلاميس وأمير كودور والتاج) .

" الليدي مكبث : لقينني يوم النجاح , وقد علمت وفق أتم الاستفسار أن لديهن ما يربو على معرفة البشر ." " وفيما أنا واقف مشدوها بتعجبي , جاء رسل من الملك حيوني بـ(يا أمير كودر" , وهو اللقب الذي حيتني به قبل ذلك أخوات القدر واصلنني على الزمن الآتي بـ (سلاما يا من ستكون ملكا !) " هذا ما استنسبت إعلامك به "[١٩]

إن هذه المعلومات التي تضمنها رسالة مكبث إلى زوجته , تحمل في حقيقة الأمر معلومات هامة أراد مكبث أن يبلغها لزوجته , وهي معلومات تكشف في الواقع عما بداخل نفسه وضميره , ولا يقال إلا لأقرب الناس إليه وتصب كلها في إطار فكره الطموح . وفي تعليق الليدي مكبث عن أثر ذلك على نفسها إعلان عن طموحها الجامح وهو تعليق يعكس حلم حياتها وأمنية عمرها . في الوقت نفسه إخبار لنا بطبائع زوجها التي لا تحبها فيه :

" أمير غلامس أنت , وكودر , ولسوف تكون ما وعدت به – ولكنني أخشي طبعك "

أنه أملا مما ينبغي بحليب الإنسانية , فلا يتشبث بأدنى الطرق . أنت تريد العظمة .

فكرة انقسام الذات : تنقسم ذات مكبث – في رأي باربرا بين الواقع والوهم والفكر والفعل لذا تظهر ضمن الأفكار الفرعية في النص فكرة التردد , فمكبث يراجعه ضميره قبل إقدامه على تنفيذ مؤامرة اغتيال الملك , وهو ضيفه , فالفكر يؤخر الفعل :

" مكبث": لو أنها تنتهي , عندما تفعل , لكان من المستحسن أن تفعل بسرعة: لو أن الاغتيال بوسعه أن يعتقل النتيجة ".

"......... لو أن هذه الضربة هي الكل في الكل ونهاية الكل هنا , هنا وحسب"(٢٠)

غير أن التردد يقابل في النص بفكرة مضادة , هي فكرة الحض , التي تقوم بها زوجته خير قيام . ومعني ذلك أن فكرة الطموح تقاوم بفكرة التردد التي تتغلب عليها فكرة التحريض والحض وهكذا تنتظم الأفكار الفرعية في إطار الحدث الرئيسي عن طريق ما يمكن أن يطلق عليه (منظومة الفكر) لذلك يعود مكبث بسرعة إلى الفكرة الأساسية التي لا تتوقف عن دفعه نحو تحقيقها . ومكبث يود فعل ذلك ,.غير أنه يخشي من النتيجة التي ستترتب على قتله للملك دنكن , وهو لا يخشى العقاب في الآخرة وإنما يخشى ما قد يحدث في الحياة بعد أن نال العرش بالغصب وسفك الدماء :

" لو أن الاغتيال بوسعه أن يعتقل النتيجة . ويقبض بلفظه الأنفاس النجاح , لو أن هذه الضربة هي الكل في الكل ونهاية الكل – هنا , هنا وحسب , على الساحل هذا , على الضفة هذه من الزمن , لجازفنا بالحياة الأخرى – ولكننا في هذه الحالات دوما نتلقى الحكم هنا "(٢١)

وهو يقصد بالساحل والضفة الأخرى : (الحياة الدنيا) وهو مستعد لبيع آخرته في سبيل تحقيق طموحاته . وفي تأكيد ذلك المعني يقول السير هر برث غريرسون: " فهو قد يجاهر باحتقاره كل وازع خلقي ومانع علوي. فيلعن أنه لو آمن في هذا العالم لجازف بالحياة الآخرة . غير أن الأصوات التي يسمعها والرؤى التي يراها تكذب ما يقول ."(٢٢)

وهذا الانقسام قد أحال كيانه **البشري إلى كيانين متصارعين** :

" إن فكري الذي لا يزال القتل فيه مجرد خاطره , لـــيزلزل كيـــاني البشري الواحد , على نحو أصبحت معه قوة الفعل عندي رهن الوســـاوس , ولم يبق لدي من واقع سوي (فكري) الذي لا واقع له "

وتظهر فكرة انقسام ذاته على نفسها في عدد من المواقف في المسرحية :

"......... الآن وقد تلاشي فإني رجل من جديد ...."[٢٣]

"في رأسي أمور غريبة ستنتقل إلى لإبد من فعلها قبل أن ينظر فيها أحد."[٢٤]

وتتعاقب الأفكار في هذه المسرحية وتتوالد توالد الحشرات والأرانـب ونكتفي ببعض الأمثلة للدلالة على ذلك :

<u>فكرة التوهم</u> : " مكبث : أخنجر هذا الذي أري أمامي. ومقبضه باتجاه يدي ؟ تعال,دعني أمسكك : لم أنلك , , ولكن مازلت أراك[٢٥]

<u>فكرة الشرف</u> : " بانكوو : ما دمت لا افقد شرفا بمحاولة الاستزادة منه"[٢٦]

<u>فكرة التردد</u> : " مكبث : لوأن الاغتيال بوسعه أن يعتقل النتيجة "[٢٧]

<u>فكرة ضعف الوازع الديني</u> : " مكبث : .... لو أنها تنتهي عندما تفعل"

" لجاز فنا بالحياة الآخر "[٢٨]

<u>فكرة التشبع</u> : " مكبث : أرجوك كفي"[٢٩]

<u>فكرة الحض</u> : " ليدي مكبث : هل يخيفك أن تكون في فعلك وشجاعتك مـــا أنت في التمني ؟ أتشتهي

أن تنال ذاك الذي تعتبره زينة الحياة , وتحيا جبانا في اعتبار نفسك"[٣٠]

" ليدي مكبث : شد شجاعتك حتي نقطة ثباتها ولن نحقق"[٣١] " هل ثمة مـا لا نستطيع فعله أنا وأنت, في دنكن وهو بلا حراسة ؟ هل ثمـة ما لا نتهم به حارسيه المخمورين فنحملـــهما تبعـــة غيلتنـــا الكبري ؟[٣٢]

فكرة التدبير الاجرامي : " ليدي مكبث : عندما يغيب في النوم دنكن* وهو يقصد شبح بانكوو , الذي يظهر له في الوليمة التي دعاه وعدد من القادة إليها ولكن بانكو لم يحضر وما كان بمقدوره ذلك لأن مكبث دبر مؤامرة لقتله فحضر نيابة عنه شبحه الذي اخرج مكبث مقتولا وذلك مؤكد عند مكبث ولكن بانكوو مع ذلك يحضر الوليمة .

ومكبث بعد اختفاء شبح بانكوو يصبح رجلا من جديد ولكنه في وجود بانكوو أو شبحه هو أقل من أن يكون رجلا , لأن الرجل الحق لا يخون ولا يغتال الصديق أو القريب أو من أتمنه ومكبث يعي ذلك ويحفظه ويؤرقه ذلك دائما ويجعل ذاته أبدا منقسمة (وسفرته المضيئة طيلة النهار لابد تدعوه إلى نوم عميق) سأضعضع أنا مرافق حجرته بالخمر والعربدة. حتى تغدو الذاكرة , حارسة الدماغ مجرد نجار "[٣٣]

فكرة التحول إلى التجرا :" مكبث : .... ألن يصدق الجميع عندما نلطخ بالدم مرافقيه المأخوذين بالنوم في حجرته ,
ونستعمل خنجريهما , أنهما هما الفعلان ؟ "[٣٤]

فكرة التظاهر على غير الحقيقة : " ليدي مكبث : من يجرأ على تصديق أي شيء آخر عندما نجأر بالحزن والفجيعة على موته؟!

" مكبث: هيا وخدعي الزمان بأجمل المظاهر على الوجه الكذوب أن نخفي ما يعلم القلب الكذوب"[٣٥]

فكرة سبق الإصرار والترصد :

" مكبث : لقد صممت , ولسوف أشد كل عضو في الجسد لهذه الفعلة الرهيبة[٣٦]

" مكبث (جانبيا) ....أيتها النجوم , أخفي نيرانك ! لا تدعي النور يرى رغائبي السوداء العميقة . فلتعص العين عن اليد ولكن فليقع ما تخشى العين أن تراه حين تقع عليه"[٣٧]

ثالثا : منظومة الشكل بين مسرحيتي (هاملت) و(مكبث)

يتحقق الشكل في النص المسرحي عن طريق البناء الدرامي بعناصره الدرامية المختلفة الأحداث والحبكة ورسم الشخصيات والحوار والإرشادات المسرحية للمناظر والملابسي والاكسسورات والحركة والمكان والزمان , فبكل هذه العناصر يأخذ النص المسرحي شكله الدرامي , فالأحداث لابد أن تجسد الفكرة المركزية بكل الأفكار المتفرعة عنها . ولابد أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال (الحوار والإرشادات الحركية) وتتعقد وتتكشف أو تحل. وهذا قائم في المسرحتين بشكل شديد الحبكة والإتقان وكلامي عن هذه المنظومة , التي تشكل عبقرية الكاتب وابداعه جنبا إلى جنب مع منظومة التعبير التي تؤديها العناصر الفنية زوايا التصوير وهي زوايا ذاتية تختلف بالضرورة من كاتب إلى آخر . كلامي هو عن الشخصيات وعن فكرة المعادل. فلكل شخصية معادل أو محرك للبطل :

عطيل يعادل ياجو , هاملت يعادل الشبح , مكبث يعادل ليدي مكبث , لير يعادل جونريل وريجن بنتاه,انطونيو يعادله شايلوك في تاجر البندقية , وقيصر تعادله كليوباترا في يوليوس قيصر, إن مسرح شكسبير كما أثرت هو مسرح الشخصيات وفنه في براعة الصورة في الحوار وتفاعلها مع الفكر وملاءمتها للشخصية.

خطوط عامة للمقارنة بين (هاملت) و(مكبث)

أولا حول الشخصيات :

مكبث	هاملت
يتمتع مكبث بخيال قوي يجاهر باحتقار الاخلاق وداخله على العكس من ذلك إذ فيه نبل .	يتمتع هاملت بخيال قوي ويظهر الجنون وهو أكثر الناس عقلا
مكبث: شخصية تحمل عالمها بداخلها وتحركها قوي غيبية (الساحرات)	هاملت: شخصية تحمل عالمها بداخلها وتحركها قوي غيبية (الشبح)

مكبث: قائد عسكري حازم وشجاع ولديه طموحات جامحة متراكمة تتحول بالتآمر إلى تغير كيفي لشخصه , وتغير كيفي لمجتمعه ,	هاملت:مثقف ايجابي لديه تراكمات معرفية وشكوك تتحول بالشواهد أو العلامات الاثباتات إلى تغيركيفي لمجتمعه حيث ينتهي حكم أسرته للدنمرك نتيجة لمقتل أسرته جميعا وهو على رأسها
مكبث : شخصية نبيلة وطبيعية ومتأمرة وجبانة اخلاقيا وتخطيط للقتل والارهاب	هاملت: شخصية نبيلة وتتورط في القتل
مكبث : ينتهي حكمه لاسكتلندا بقتله في مبارزة بينه وبين مكدوف كما تنبأت له الساحرات الثلاث حيث أن مكدوف لم تلده امرأة وإنما ولد بعملية قيصرية أجريت لأمه	تنتهي حياته بقتله من طعنة بسيف لا يرتس المسموم خلال مبارزة نظمها عمه الملك كلوديوس في مؤامرة محكمة بينه وبين لايرنس شقيق أوفيليا ثأرا لأبيه
مكبث: صاحب تجربة أليمه ناتجة عن خطيئته هو الذي تسبب فيها وهمه وطموحه الجامح	هاملت: صاحب تجربة أليمه بسبب فكرة الثأر
مكبث: حكم اسكتلندا بعده احفاد بانكوو وفق نبؤة الساحرات	هاملت : يحكم الدانمرك واحد من أسرة فورتنبراس الأجنبي بعد أسرة هاملت التي ماتت عن آخرها
مكبث: في روحه بعض النبل الذي ظهر خلال عذاب ضميره (يرفض أن يكون أفكاره غير شريفة)	هاملت : شخصية نبيلة تتحول إلى الجرم دون رغبة منه .
مكبث : يقدم على جريمة قتل صديقة ويفشل في قتل ولده المتنبأ له بالملك بعد مكبث ويذبح عائلة	هاملت : يقدم على جريمة قتل والد حبيبه أوفيليا الذي كان يخشاه لانه العقل المدبر لعمه الملك (كلوديوس)

مكدوف عن آخرها	وهو عقلية تآمريه
مكبث:أقدم على قتل الملك دنكن نبذالة وخسة حيث نزل الملك ضيفا عليه فقتله بجرأة لا نظير لها	هاملت : أقدم على قتل الملك كلوديوس عمه ثأرا لأبيه بعد طول تردد وتحقق وتثبت
مكبث : شخصية تاريخية أو مقتبسة منم التاريخ	هاملت : شخصية تارخية أو مقتبسة من التاريخ
شبح بانكوو يقابل شبح والد هاملت	شبح هاملت يقابل شبح بانكوو في مكبث
مكبث : كان رجلا ذا عبقرية نافذة وروح عالية وطموح لا يحد شديد القسوة في معاقبته للغير شديد الشراسة وشجاع ومتسرع وشديد الشر والخطر	هاملت : وكان رجلا ذا فكر نافذ وحيله وذكاء وذا صبر وله ضمير قوي .فكره مقدم على فعله
مكبث: عاش حياة تعسة يؤنبه ضميره ويسعي إلى الأمن وتأمين العرش لنسله من بعده بارتكاب الجريمة تلو الأخري ولم يعرف النوم بسبب رعبه من المستقبل الذي ينتظره وبسبب تأنيب الضمير	هاملت : عاش حياة تعسة بسبب محاولاته اثبات صدق ما قاله الشبح عن خيانة أمه وعمه لوالده وقتل عمه له ومحاولات الفكاك من مؤامرات عمه

*** مقارنات بين (" مكبث " و "هاملت ") (" مكبث" و "كلوديوس")**

إحجام مكبث عن قتل دنكن يقابله تردد هاملت في قتل كلوديوس وهو يصلي زعزعة عزم مكبث عن تنفيذ حض امرأته يقابله عدم قدرة هاملت على تنفيذ تعليمات (الشبح) .

فعلة مكبث شريرة بينما فعلة هاملت صالحة وكلاهما يتخبط في الشر.

مكبث يشبه كلوديوس فكلاهما قاتل ومغتصب

يجازف مكبث بالحياة عن وعي بينما كلوديوس يحاول التوبة
مكبث ينحرف وكذلك كلوديوس من جريمة إلى اخري طلبا للامن
كان مكبث مدركا لما يفعله مثله مثل كلوديوس فهما شريران عن وعي وتدبر وسبق إصرار وترصد
كان مكبث وكذلك كلوديوس غير اخلاقيين
يقابل خوف مكبث من بانكوو في منفاه بانجلترا خوف كلوديوس من هاملت ومحاولة مكبث قتل بانكوو وابنه يقابله قتل كلوديوس لهاملت
تأمر مكبث مع ثلاثة من القتله المأجورين يقابله تآمر كلوديوس مع لايرتس ضد هاملت .

***الشخصيات البدائل للآلهة اليونانية في النصين:برزت خاصية الاستبادل عند شكسبير:**

استبدال وسيلة فنية درامية بأخري مناسبه لعصره الذي يؤمن بإله واحد.

تقوم الساحرات والشبح في مكبث في المسرح الإغريقي مثلما يقوم الشبح في دور هاملت بالدور البديل لدور الآلهة. فهي شخصيات من عالم الغيب وهي مرتبطة بعالم الأساطير والمعتقدات الدينية والشعبية وترمز إلى قوي شيطانية وأرواح وأشباح . وهي شخصيات محركة للصراع . تقوم بالكشف عن المستقبل تنبأ بالتغير , تغيير الصالح بالصالح (دنكن الملك الفاضل بمكبث المتآمر الخائن الشرير , الذي لا حق له). وفي هاملت تكشف عن الماضي وتحض على تغيير الفاسد القاتل الخائن المتآمر بالصالح , صاحب الحق في كرسي العرش.

وهذه الشخصيات في مكبث عبارة عن معادل رمزي لإبليس أو الشياطين عامليين على إغراء مكبث لأنهن يعرفن أحلامه الطموحة .ولكن الشبح في هاملت فهو معادل رمزي لآلهة الانتقام والقصاص عند الاغريق . وقد أنبأن مكبث بالتاج لا بالقتل .

وهو يعلم الفرقة الجوالة الطريقة التي ارتكب بها عمه جريمة قتله لوالده من خلال تمثيلية (المصيدة) في حين أنبأ الشبح هاملت عن جريمة عمه.

شخصية المرأة في النصين :

الليدي مكبث	جرترود
امرأة قيادية وهي معادل رمزي لحواء التي اغوت آدم حيث تغوي زوجها مكبث	امرأة منقادة لملذاتها وهي منقادة لكلوديوس الذي يغويها ويدفعها إلي الخيانة والرذيلة
لليدي أمرأة أيجابية في شرها كما أنها أمرأة متآمرة ومخططة و محركة للأحداث .	امرأة شبة ايجابية في مساندتها لكلوديوس و هي أمرأة مشاركة في التآمر موقفها السلبي من زوجها والايجابي من شقيقه (عشيقها) .
لها طموحات وتدبير	ليست لها مطامح فهي مستكينة .
تندم علي فعلتها وتصاب بالجنون	تندم على فعلتها عند مواجهة ابنها لها.
تموت وهي مجنونة والجنون خلاصها وبه تتطهر .	تقتل خطأ من كأس مسموم أعدها زوجها الملك لقتل هاملت ابنها وبذلك تتطهر
تعلم زوجها كيفية ارتكابه للجريمة جريمة قتل للملك (دنكن) وتؤنبه توبخه	تنهر ابنها وتدعوه إلى ممالئة عمه
غايتها التاج والسبيل إليه هو الجريمة والشر والحض عليها فالشر عندها سبيل للخير والخير هو التاج والعرش	غايتها اللذة والسبيل إليها الانقياد لكولوديوس دون وعي
تنقر برأس زوجها وتوبخه كأنه صبي في مدرسة . وقد كان عقابها الأرق الأيدي والموت مجنونة	عقاب جرترود قد كان عذاب الضمير وتوبيخ أبنها لها واحتساء كأس مسمومة عن طريق الخطأ والموت

رابعا : منظومة التعبير بين هاملت ومكبث

لا شك أن التعبير يكشف عن نفسه من خلال الصور الفنية التي رسمت الموقف الدرامي والصور تظهر علامات في ثنايا الحوار , فالحوار لا يقوم فقط بنقل المعرفة والمعلومات والأفكار والقيم ولا تقف وظيفته عند كشف دوافع الشخصيات وعلاقاتها الظاهرة ومشاعرها المستترة ولا عند كشف الصراع ومستوياته وتفريعاته أو تعقيداته ولا الإسهام في بناء الحبكة ولكن الحوار يصنع التسويق والتوتر ويصنع القيم الجمالية من خلال الصور الفنية ما بين استعارة وكناية وتشبيه وتخلص درامي ومفارقات , وبذلك يتحقق التعبير , الذي يعد الهدف الأساسي من وراء التصوير , فعن طريق التصوير أو التجسيد تتحقق المتعة للجمهور حالة العرض المسرحي أو للقارئ حالة قراءة النص المسرحي وتتحقق التأثير .

ومواضع التعبير التي تكشف عنها العلامة في مسرح شكسبير لا تعد ولا تحصي وهي في هاملت تتمركز حول صورة الشخصية المريضة , تتكرر صورة المريض وتتنوع وتنتشر في مواضع كثيرة من الحدث في كل مستوياته تأكيدا للحالة المرضية . أما مسرحية مكبث فتتمركز الصورة حول الشخص الذي يرتدي رداء أكبر من حجمه لتأكيد حالة الوهم والخديعة التي يحياها مكبث في محاولة تحقيق طموحه الجامح وعدم شرعية الإطار الذي يحاول أن يتستر به ويختفي بداخله ونخفي جرائمه المتعددة وخطيئته المتكررة . ومن هذه الصورة نعطي بعض الأمثلة والشواهد .

الصورة المتناقضة في مكبث ودورها في صنع منظومة التعبير

أولا : الصورة الرئيسية في منظومة التعبير :

- وهي صورة الشخص الذي يلبس رداء غير ردائه دون أن يناسبه وهي تتكرر في أكثر من موضع من المسرحية[٣٤]

" **مكبث** : أمير كودر حي يرزق . لماذا تلبسوننى أردية مستعارة ؟"(٣٥)

ويعلق جبرا إبراهيم جبرا على ذلك بقوله : " هذه الصورة الشعرية تتكرر خلال المسرحية كلها"(٣٦)

"**بانكوو** : تأتيه ألقاب التكريم الجديدة كثيابنا الغربية , فلا تلصق إلا بعون من الاستعمال ."(٣٧)

إن بانكو يؤكد بقوله هذا فكرة عدم تناسب الثياب على جسد مكبث كناية عن أن المناصب والألقاب أكبر من حجم مكبث , فهو لا يستحقها "مكبث: تلك الشياطين المخادعة التي تخاطبنا بمعني مزدوج(٣٨)

مكبث: " تكذب , كما تصدق "(٣٩)

<u>الدلالة الفكرية والعلامة التي تحيل إلي علامة :</u>

" **مالكولم** : لا تزال الملائكة تشع نورا , ولكن اسطحها نورا قد سقط "

(إن مالكوم يعتبر سقوط مكبث علي المستوي الضمني والتصريحي – معادلا لسقوط إبليس)(٤٠)

<u>مكبث وعلامات تأزم ضميره :</u>

" **مكبث** : لكن تري لم لم استطع أن انطق أمين " ؟ ومع أن أحوج ما أكون إلى الصلاة , فإن أمين تلتصق بحلقي"(٤١)

لا نوم بعد اليوم : مكبث يقتل النوم قتلا – النوم البريء ...(٤١)

" **مكدف** : ليس هنالك بين جحافل جهنم الرهيبة من شيطان رجيم يبر مكبث من شروره "(٤٢)

العلامات في هاملت وصورها في منظومة التعبير

لا تكتمل منظومة التعبير في المسرح إلا من خلال العرض المسرحي , ذلك أن النص المسرحي مع تجسده أدبيا (دراميا) ارتكازا على منظومة علامات المادة الفكر ومنظومة علامات الشكل ومنظومة علامات التعبير إلا أن النص المسرحي نفسه يعد مادة العرض المسرحي الرئيسية ذلك أن التعبير المسرحي لا يتحقق بدون العرض فالنص على ذلك لا يصل بكل منظوماته ليس إلا تعبير ناقص. وبحث طبيعة العلامة ودورها في

منظومة التعبير تبعا لما تقدم – يجب أن تتحقق ويكتشف دورها في بناء دلالات المسرحية عن طريق تحليل العرض المسرحي نفسه ؛ لذلك يتناول الفصل دور العلامة في منظومة التعبير في عرض مسرحية (هاملت) ارتكازا على أكثر من تناول إخراجي لتلك المسرحية لأكثر من مخرج وصولا إلى اختلاف التعبير واختلاف الدلالة تبعا لاختلاف منظومة العلامة في كل تناول أو تصور إخراجي لها وذلك على النحو الآتي :

- <u>علامات المنظومة الفكرية للعرض</u>: وتتضمن القيم الفكرية .
- **علامات المنظومة المشهدية للعرض** : وتتضمن فن الأداء التمثيلي للتعبير الحركي والتحريكي والمناظر والملابس والملحقات
- **علامات المنظومة الصوتية للعرض** : وتتضمن التعبير الصوتي
- **علامات المنظومة التأثيرية للعرض** : وتتضمن المؤثرات المرئية والضوئية والصوتية والحيل وجماليات .

يقول برنار دور : فالمهم ليس فيما يعنيه الشيء بقدر طريقته في اكتساب المعاني وفي مسار المعاني الذي يغذيه طول فترة العرض .

ويضيف :" أي شيء بمجرد ظهوره على خشبة المسرح يفقد صفته الأولى يبدأ يكتسب المعاني قيمته الاستعمالية تتغير وأحيانا تزول بفعل قيمته الدلالة"(٤٢)

الأسس النظرية للتجريب في إخراج مشهد مسرحي <١>

<u>المشهد</u>: المشهد الثاني في الفصل الأول من مسرحية (هاملت) لشكسبير

<u>منهج إخراج المشهد</u>: منهج تعبيري .. لأن المسرحية قائمة على الصراع الداخلي النفسي – غالبا –

<u>مكان الحدث</u> : قاعة العرش

محور الحدث : الجلوس على العرش بعد انتهاء حفل التتويج وموقف هاملت منه .

التصوير الإخراجي: إن كرسي العرش هو الدافع وراء مقتل الملك هـــاملت الأب بيد كلوديوس شقيقه (الملك الحالي) وكانت أداته لذلك جرترود والـــدة هاملت من خلال قصة عشق وخيانة : فالحدث يجسد الصراع على السلطة.

أولا : كرسي العرش :

إن كرسي العرش قد كان أمل كلوديوس ومنتهى ما يطمح إليه وهـــو أمل يشغل كل تفكيره ومؤامراته . لذلك رأيت تجسيد ذلك التصور بـــالتركي على صورة العرش . في افتتاحية هذا المشهد , الذي اخترته لأنـــه يصـــور لحظة انتصار كلوديوس ولحظة انكسار هاملت في نفس الوقت. ولأن إيقـــاع الحركة فيه بطيء لارتباط الموقف الدرامي بالاستقرار والحـــزن: اســـتقرار الملك على العرش ومعه الملكة والحاشية من حولهما (كبار الدولة) وحـــزن هاملت وانكساره .

ولقد تصورت كرسي العرش معلقا في الفضاء وكلوديوس يدور فـــي مساحة خالية تماما على خشبة المسرح وفي إضاءة (سلويت) حيث يســـلط ضوء (بؤرة) على الكرسي وهو معلق في سقف خشبة المسرح , ثم تدخـــل جرترود كخيال ظل أيضا فتقف خلفه وكفاها على أكتافـــه وبعدهـــا تدخـــل الحاشية خيالات ظل في السلويت . وهنا ترتفع أصـــوات الأبـــواق ويـــنزل كرسي العرش ليستقر على منصة العرش وتضاء القاعة إضـــاءة ســـاطعة ويجلس الملك على العرش وتجلس على كرسي مجاور جرتـــرود وينتظـــم جميع الموجودين أمام العرش في خطين مائلين في اتجـــاه جـــانبي المنظـــر بحيث يشكلان ضلعي هرم قمته عرش الملك

وحين يستقر التكوين ويثبت يضاء هاملت في بؤرة ضوئية مغـــايرة اللون , بعد أن تضاء رأس تمثال يزين رأس عمود عند مدخل قاعة العـــرش أولا.

ثانيا : مسطح خشبة المسرح والمستويات :

أتصور أن الصراع الملكي المدعوم بحاشية قوية ووزير أو مستشار داهية (بولونيوس) وبمساندة الملكة جرترود في مواجهة (الأمير هـــاملت)

وخلفه هوراشيو وفردين اخرين أو ثلاثة . أتصور أن الصراع هنا أشبة بصراع قطع الشطرنج , لذلك فإن مسطح خشبة المسرح هو عبارة عن رقعة شطرنج ذات مربعات بيضاء وسوداء تتكون من ستة مربعات كبيرة هي نفس أقسام خشبة المسرح كما قسمها الكسندر دين في (أسس الاخراج) .
وهناك مستوي أعلى (منصة ذات درجات عريضة ومستطيلة فوقها كرسي العرش وعلى درجة أقل إلى اليسار من العرش كرسي الملكة وإلى درجة أقل من مستوي درجة كرسي الملكة كرسي المستشار بولونيوس جهة اليمين من كرسي العرش .

ثالثا : الأزياء[٤٣] :

وأتصور أن تكون تصميماتها قريبة من الشكل العام لقطع الشطرنج (الملك – الوزير – الجند إلى آخره)

وتكون ألوانها بيضاء زاهية ذات زخارف وردية مع بعض الخطوط الزخرفية في ملابس الملك والملكة والمستشار ولايرتس شقيق أوفيليا وابن المستشار بولونيوس[٤٤] زي هاملت : نفس التصميم مثل الملك ولكن اللون أسود

رابعا : التكوين الرئيسي :

يوجد تكوينان أحدهما في المنطقة اليمني من مسطح الشطرنج ويتنوع في ثلاثة تكوينات رئيسية :

التكوين الأول: يتشكل في السلويت على هيئة نصف دائرة اتجاهها نحو أعلى في اتجاه سقف المسرح نحو العرش وتحيط بالملك الذي يقف على منصة العرش متطلعا نحو العرش وخلفه الملكة .

التكوين الثاني: يتشكل من الملك والملكة إلى يساره على المستوي الأعلي (منصة العرش) واتجاهها نحو الجمهور , بعد ارتفاع أصوات الأبواق ومع بداية نزول كرسي العرش خلف الملك مباشرة يصطف أفراد الحاشية في صفين مزدوجين حول المنصة من الجانبين تماما كما التنظيم

على رقعة الشطرنج وفي ذراع كل واحد من الحاشية خيط رفيع متصل بقاعدة كرسي العرش وكأنهم دمي مرتبطة بالعرش .

التكوين الثالث : يتشكل بعد جلوس الملك على العرش في السلويت أيضا ليصبح على هيئة مثلث أو هرم قاعدته في اتجاه الجمهوري وقيمته كرسي العرش وتظهر الخيوط التي تربطهم بكرسي العرش بوضوح من خلال مرور خدمة ضوء (زرقاء وحمراء وصفراء) خاطفة على أيديهم مرة ثم تعود من الاتجاه نفسه الذي أتت منه في خط نصف دائري يترك كل فرد الخيط يسقط مع سقوط الإضاءة الساطعة على التكوين.

أما التكوين الرئيسي الثاني: فيتشكل من هاملت وخلفه العمود الضخم الذي تنتهي قمته بتاج على هيئة وجه رجل ملتح تتوج رأسه بتاج ذهبي يحيط بقمة العمود نفسه .

عناصر التأكيد في التكوين : يحققه تنوع مواضع الوقوف والجلوس حيث الملك والملكة والمستشار على درجات المنصة الرئيسية بتدرج رأس وتنوع المسافة بينهم قربا وبعدا عن موضع الملك . إلى جانب ارتباط الملكة ككتلة بالملك ككتلة مما يجعلها وهي خلفه إلى أسفل قليلا (بمقدار درجة) كما لو كانا كتلة واحدة .

وبتنوع أماكن وقوف الحاشية على مسطح رقعة الشطرنج ومسافة القرب أو البعد عن العرش يتحقق التوكيد أيضا .

وبوجود مسافة فاصلة بين تكوين هاملت والعمود خلفه وكأنهما كتلة واحدة أو أن كتلة جسم هاملت واقفا مضافة إلى كتلة العمود نفسه

وكأن هاملت خط رأسي يمتد ليندمج بالخط الرأسي الأطوال والأضخم (العمود) مما يعطيه قوة ومساندة من قوي علوية يمثلها الوجه الملكي الذي يجسده رأس التمثال في أعلي عمود قاعة العرس وما يرمز إليه – في تصوري –

وتعمل التركيزة الضوئية التي يقف وسطها هاملت نوعا من التأكيد .. تأكيد الدخول أو ظهور البطل وتأكيد انعزاله أو اغترابه عن الملك

وبطانته وتؤكد وجوده في الظل وتؤكد الإيحاء بدوره المعارض بما يؤكد حدوث صراع وشيك قادم . كما تعمل الإضاءة الساطعة على الجانب الذي يحتله العرش والبطانة على توكيد حالة السيطرة والتمكن والسطوع واستتباب الامور وتؤكد كونهم في مركز اهتمام وتعمل الموسيقي المصاحبة لحالة الملك والحاشية مع تعارضها مع الموسيقي التي يمكن أن تصاحب هاملت على تأكيد التناقض .

ويعمل التناقض الواضح بين الجانبين (تكوين العرش) و(تكوين هاملت) في الزي ولون الإضاءة وحجمها والمسافة الفاصلة بين التكوينين واستناد الملك إلى ما هو حي وفعال ومؤثر في مقابل استناد هاملت إلى ما هو جماد أو ثابت وتراثي. فالملك يستند إلى حاضر قائم ومؤثر ويشكل دعما وحماية مادية , وهاملت يستند إلى ماض غائب غير مؤثر , ولا يشكل سوي دعما أدبيا أو معنويا . ويتحقق التناقص أيضا بتعارض اللونين الأبيض والأسود في كلا الجانبين من رقعة الشطرنج .

<u>عنصر التوازن في التكوين</u>: يتحقق بشغل الجانب الأيمن من رقعة الشطرنج بتكوين العرش والحاشية وفي مقابل تكوين هاملت وخلفه العمود الضخم الذي يشغل الجانب الأيسر من رقعة الشطرنج التي يشكلها سطح خشبة المسرح وباستناد هاملت إلى العمود (التراث والماضي) واستناد أو استقرار الملك على العرش في مقابله .

<u>عنصر الثبات في التكوين</u> : يتحقق في هذا المشهد من خلال حالة دعم الحاشية للملك بوقوفهم خلفه مرة وبجانب العرش في مرة ثانية وبتشكيل جسم هرم أو هيكل نظام هرمي يتربع الملك على قمته والطبيعة المستقرة التي يؤكدها جلوس الملك على العرش وتأهله لحكم البلاد والفصل في شئونها الخارجية .

كذلك يتحقق بثبات هاملت المستند إلى عمود ثابت ومستقر ويتحقق من خلال الخط الواحد في تصميم أزياء الشخصيات لتظهر لنا شكلا ولونا على هيئة قطع الشطرنج وتوحي لنا بطبيعة الصراع في هذه المسرحية , فهو

صراع قائم على ذكاء الملك في مقابل ذكاء هاملت (ذكاء شرير في مقـابل ذكاء خير) صراع قائم على الفكر والتخطيط التآمر بيـن طرفيـن أحدهمـا جريء قاتل خائن مغتصب للعرش والعرض والآخر مفكر نبيل طالب ثـأر وهو متردد .

الإطار العام لحركة الممثلين :

يدور هذا المشهد بين طرفين أحدهما (الملك) وهو مستقر ومعصوم بحاشيته وكبار رجال المملكة ومساندة الملكة التي تزوجها (جرترود) ومـع الاستقرار يكون إيقاع الحركة بطيئا كما أن جلوس الملك على العرش يحـاط بالوقار والرهبة وهذا يستوجب اللجوء إلى التكوين لا إلى الحركة التفصيلية , إنما يقتصر التحريك على ما يعرفه أساتذة الإخراج (بالشغل المســرحي): (كالدخول والخروج) أو (كالوقوف والجلوس). أما الحركـة ذات البـاعث النفسي أو الداخلي فهي تقتصر غالبا على التكوينـات المتنوعـة – حسـب الموقف الدرامي والشخصية المؤداة والممثل القائم بأداء الدور نفسه .

أما طرف الصراع الثاني (هاملت) فهو نبيل , مفكـر , مثقـف , متردد , شكاك لم تتضح له الأمور بعد, ليس متأكدا من حقيقية مقتل أبيـه , يجهل دور أمه في هذه المسألة , لا يعـرف حقيقـة مشـاعرها , والملـك المشكوك في دوره هو زوج أمه وعمه الجالس على العرش في حماية كبـار المملكة . إلى جانب أن هاملت عائد حديثا من خـارج المملكـة ومصـدوم بحادث موت والده الملك وبالزواج الفجائي الذي تم بين أمه وعمه ولم يمض على موت أبيه أو موته سوي شهرين أو أقل . فهو لكل هذه الاسباب حزيـن ومهموم ولذلك فإنه في أمس الحاجة إلى من يسانده , ولأنه لم يجد من يسانده فإنه – وفق تصوري الاخراجي – يستند إلى العمود الرئيسي بقاعة العـرش كرمز لاستناده إلى التراث أو الأصل. ولذلك كله فإن التكوين أنسب لحركته.

الإطار النظري العام للأداء التعبيري الصوتي في المشهد :–

في خطة جلوس الملك علي العرش يظهر النفاق واضحـا و يظـهر التصنع والكذب وكذلك أتصور أنه خطاب للشعب الدنماركي كلـه و ليـس

صراع قائم على ذكاء الملك في مقابل ذكاء هاملت (ذكاء شرير في مقابل ذكاء خير) صراع قائم على الفكر والتخطيط التآمر بين طرفين أحدهما جريء قاتل خائن مغتصب للعرش والعرض والآخر مفكر نبيل طالب ثأر وهو متردد .

الإطار العام لحركة الممثلين :

يدور هذا المشهد بين طرفين أحدهما (الملك) وهو مستقر ومعصوم بحاشيته وكبار رجال المملكة ومساندة الملكة التي تزوجها (جرترود) ومع الاستقرار يكون إيقاع الحركة بطيئا كما أن جلوس الملك على العرش يحاط بالوقار والرهبة وهذا يستوجب اللجوء إلى التكوين لا إلى الحركة التفصيلية , إنما يقتصر التحريك على ما يعرفه أساتذة الإخراج (بالشغل المسرحي): (كالدخول والخروج) أو (كالوقوف والجلوس). أما الحركة ذات الباعث النفسي أو الداخلي فهي تقتصر غالبا على التكوينات المتنوعة – حسب الموقف الدرامي والشخصية المؤداة والممثل القائم بأداء الدور نفسه .

أما طرف الصراع الثاني (هاملت) فهو نبيل , مفكر , مثقف , متردد , شكاك لم تتضح له الأمور بعد, ليس متأكدا من حقيقية مقتل أبيه , يجهل دور أمه في هذه المسألة , لا يعرف حقيقة مشاعرها , والملك المشكوك في دوره هو زوج أمه وعمه الجالس على العرش في حماية كبار المملكة . إلى جانب أن هاملت عائد حديثا من خارج المملكة ومصدوم بحادث موت والده الملك وبالزواج الفجائي الذي تم بين أمه وعمه ولم يمض على موت أبيه أو موته سوي شهرين أو أقل . فهو لكل هذه الاسباب حزين ومهموم ولذلك فإنه في أمس الحاجة إلى من يسانده , ولأنه لم يجد من يسانده فإنه – وفق تصوري الاخراجي – يستند إلى العمود الرئيسي بقاعة العرش كرمز لاستناده إلى التراث أو الأصل. ولذلك كله فإن التكوين أنسب لحركته.

الإطار النظري العام للأداء التعبيري الصوتي في المشهد :-

في خطة جلوس الملك علي العرش يظهر النفاق واضحا و يظهر التصنع والكذب وكذلك أتصور أنه خطاب للشعب الدنماركي كله و ليس

الحاضرين إلي بعضه بعضا مع نظرة الملكة المندهشة إلي الملك و ابتسامة هاملت الماكرة مع توقف الملك نفسه برهة عن الكلام إلي مستشاره بولونيوس الذي يشير إليه بأن يواصل الكلام بصوته العادي دون تكبير صوت و أحيانا يشك في وصول صوته فيعيد جملة أو أكثر .

وبعد أن انتهيت من وضع التصور النظري لإخراج هذا المشهد الذي يعد بداية المواجهة بين طرفي الصراع في مسرحية هاملت تتبقى كتابة نسخة الميزانسين (التعبير الحركي للشخصيات) في المشهد .

الأسس النظرية لإخراج مشهد مسرحي <٢>

النص : مكبث – شكسبير

المشهد : الثالث – الفصل الاول .

موجز الحدث : يدور المشهد حول نبؤة الساحرات الثلاث لمكبث و بانكو في طريق عودتهما المظفرة منتصرين في معركة حاسمة مع الجيش النرويجي , مما يترتب عليه تضخم طموح مكبث في الوصول الي العرش ليتحول عنده الي وهم كبير بعد ذلك , يعمل مكبث سريعا علي تحويله الي واقع عن طريق ارتكابه لسلسلة من الجرائم .

المنظر : في الخلاء

الشخصيات : الساحرات الثلاثة – مكبث – بانكو – روس – آنخوس

التصور الاخراجي في تحليل شخصيات المشهد

أن وسيلة المخرج و الممثل في استنتاج دوافع الشخصية لقول ما يقولون هو التحليل النفسي و النفس البشرية.(٤٧)

أولا الساحرات :-

أطياف أو خيالات في ذهن مكبث ستعبر عن أطماعه أو أشباح حقيقية انشقت عنها الأرض فجأة و طالما أنهن أطياف , أطياف أو أشباح فإنهن قادرات علي الظهور و الاختفاء الفجائي في أي مكان و في أي زمان وهن بالنسبة لفن شكسبير شخصيات بدائل للآلهة في المسرح الإغريقي .

<u>القيمة الدرامية للساحرات</u> : يستمر دور الساحرات في مكبث ما استمر مكبث إلى أن يودين به الي حتفه . فما هن عند د . لطيفة الزيات(٤٨) سوي المطامع التي يزدحم بها قلبه و نبقي معه ما بقي وتقوده من جريمة إلي جريمة ومن دم إلى دم , حتى ينتهي إلى الجنون فالموت .

ثانيا مكبث :-

قائد حربي عظيم و نبيل ينحدر إلي الهاوية فيخون و يقتل و يتآمر لتحقيق وهم ملأ حياته إذ أوقعه طموحه الجامح إلي الإجرام و دفعه وهمه إلي الوقوع تحت تأثير الساحرات لأنهن يعملن بمدي طموحه و لكنه سعي إلي تحقيق النبؤة كلها عن طريق القوة و الجريمة , خاصة و أن النبؤة لم تتضمن حضا علي ارتكاب جرائم من اجل تحقيقها و مكبث لم يلق اللوم علي الساحرات بعد ارتكابه لجرائمه مع سبق الإصرار و الترصد و بذلك يتحول من النبل إلي النذالة ومن البطولة إلي الجريمة.

وهو يصارع الندم ي نفسه , لذلك يعد صراعه صراعا نفسيا مركبا لأن الحدث هنا هو حدث مركب قائم علي الكشف عن طريق مراجعة الضمير و قائم علي الانقلاب علي صحوة الضمير . وهذا وفق تعريف أرسطو للحدث المركب و هو أيضا يصارع في داخله عوامل الضغط من خارجه (من صدي النبؤة ومن الحاح زوجته) و يفكر في حل نظري وسطي – القتل و الاستيلاء علي العرش دون عقاب أو مساءلة ؟ – و بذلك يبدو صاحب روح معتدلة و لكنه سريعا ما يكتشف أن هذه التوجه مضاد تماما لطموحاته و أوهامه في كرسي العرش لذلك سريعا ما ينقلب ويرتد لإظهار روح التطرف (أى أنه وفق تعريف أرسطويه يتأرجح بين الأفريس : روح التطرف و الصوفوستني : روح الاعتدال إلي أن يتحول تحولا تاما إلي روح الأفريس : التطرف و الإرهاب و يقدم علي قتل دنكن و يواصل مسلسل جرائمه بحثا عن تأمين العرش.

إذن فمكبث شخصية مزدوجة تحمل قضاياها و تناقضاتها في داخلها و تظل تعاني من ذلك حتي تقتل تحقيقا لمبدأ الضرورة من أنها فكرت في

القيمة الدرامية للساحرات : يستمر دور الساحرات في مكبث مـــا اســتمر مكبث إلى أن يودين به الي حتفه . فما هن عند د . لطيفة الزيات[٤٨] ســوي المطامع التي يزدحم بها قلبه و نبقي معه ما بقي وتقوده من جريمـــة إلـــي جريمة ومن دم إلى دم , حتى ينتهي إلى الجنون فالموت .

ثانيا مكبث :-

قائد حربي عظيم و نبيل ينحدر إلي الهاوية فيخون و يقتل و يتــآمر لتحقيق وهم ملأ حياته إذ أوقعه طموحه الجامح إلي الإجرام و دفعه وهمـــه إلي الوقوع تحت تأثير الساحرات لأنهن يعملن بمدي طموحه و لكنه ســعي إلي تحقيق النبؤة كلها عن طريق القوة و الجريمة , خاصة و أن النبؤة لـــم تتضمن حضا علي ارتكاب جرائم من اجل تحقيقها و مكبث لم يلق اللوم علي الساحرات بعد ارتكابه لجرائمه مع سبق الإصرار و الترصد و بذلك يتحـول من النبل إلي النذالة ومن البطولة إلي الجريمة.

وهو يصارع الندم ي نفسه , لذلك يعد صراعه صراعا نفسيا مركبــا لأن الحدث هنا هو حدث مركب قائم علي الكشف عــن طريــق مراجعــة الضمير و قائم علي الانقلاب علي صحوة الضمير . وهــذا وفــق تعريــف أرسطو للحدث المركب و هو أيضا يصارع في داخله عوامل الضغط مـــن خارجه (من صدي النبؤة ومن الحاح زوجته) و يفكر في حل نظري وسطي – القتل و الاستيلاء علي العرش دون عقاب أو مساءلة ؟ – و بذلــك يبــدو صاحب روح معتدلة و لكنه سريعا ما يكتشف أن هذه التوجه مضاد تمامـــا لطموحاته و أوهامه في كرسي العرش لذلك سريعا ما ينقلب ويرتد لإظـــهار روح التطرف (أى أنه وفق تعريف أرسطويه يتأرجح بين الأفريــس : روح التطرف و الصوفوستني : روح الاعتدال إلي أن يتحول تحولا تاما إلي روح الأفريس : التطرف و الإرهاب و يقدم علي قتل دنكن و يواصــل مسلسـل جرائمه بحثا عن تأمين العرش.

إذن فمكبث شخصية مزدوجة تحمل قضاياها و تناقضاتها في داخلـها و تظل تعاني من ذلك حني تقتل تحقيقا لمبدأ الضرورة من أنها فكرت فـــي

خامسا : روس وانغ :

ضابطان من خاصة الملك دنكن لعث بهما رسولين لمكبث ليعلناه بإنعام الملك عليه بإمارة كوادر وبعد إعدام أميرها الذي خان الملك . ويتبقى لنا وضع التصور الإخراجي .

أهمية التصور في عمل المخرج

يفرد د. أحمد زكي للتصور في عمل المخرج المسرحي كتابا قيما يكشف فيه عن الأهمية الكبيرة للتصور في الإخراج المسرحي . وكذلك يخصص الكسندر دين في كتابه (أسس الإخراج المسرحي) فصلا مناسبا يتعرض فيه لتلك الأهمية وفي أهمية التصور في عمل المخرج المسرحي يقول المخرج العالمي بيتر بروك: يجب على المخرج أن يمتلك لوحة شاملة , مدروسة جيدا , تعطيه القدرة علي تحديد الاتجاه الذي تتطور فيه أفعال المسرحية .. هذه اللوحة تظهر في وعيه قبل البداية الفعلية للعمل فإذا تملكها أصبح لدي المخرج تصوره الخاص عن مضمون المسرحية , وكذا أصبحت لديه علاقته الخاصة مع الشكل .. وهذا هو إعداد المخرج .. لأنه وبعد ما يكون العمل في البروفات قد بدأ , لن يحصل على قدر كبير مما حصل عليه من المعركة :(الوعي بالعمل) قبلا.[٤٩]

أسباب اختيار المشهد : يجسد هذا المشهد جوهر الحدث الذي يتأسس عليه وهم مكبث وما استدعاه تحقيق هذا الوهم بطرق غير شرعية وجرائم ومؤامرات وما يرتبط بذلك كله من صراع نفسي طويل عاناه مكبث وذاقت زوجته مرارة قبل أن تنتحر .فمشهد مواجهة الساحرات لمكبث واعتراضهن لطريق عودته المنتصرة مع بانكوو تأسس عليه الصراع الذي بنيت عليه أحداث تلك المسرحية. هذا إلى جانب ما فيه من فرص للمخرج ليطلق لخياله العنان , وفيه تأكيد على ما تعلمناه من أساتذتنا . في هذا المشهد يوجد تحد كبير على المخرج أن يكون على جانب من المسئولية , فيعمل على إبراز دوره في حركة الممثلين فوق المسطحات والمستويات , وفي خلق تكوينات مسرحية تعبر عن القيم الصراعية والجمالية في نفس الوقت , وفيها

من مظاهر الثبات والتوكيد والتنوع إلى جانب ربطها جميعا بإيقاع واحد متناغم , يحقق المتعة والتأثير الدرامي الذي هو هدف عمل المخرج بكل العناصر التي يوظفها من أجل تحقيق ذلك الأمر.

وفي هذا سوف أتوقف عند مايأتي : توظيف المسطحات والمستويات – دخول شخصيتي مكبث وبانكوو , ظهور الساحرات واختفاءهن – عمل المؤثرات الطبيعية – (البرق والرعد والعواصف والرياح) – توظيف البؤر الضوئية دراميا – طبيعية المظهر العام للحدث (موضع الإخراج) – الحركة – التكوينات – التنوع – مناطق الثبات في الحركة – تأكيد دخول مكبث وبانكو – جمالية العرض.

خطوات الإنتاج :

بعد وضع ميزانية العرض بناء على اختيار الممثلين والانتهاء من تصميم المنظر والملابس والإكسسوارات وتحديد دار العرض تبدأ تقريبا تعرف بتدريبات التربيزة لتقطيع الأدوار وتجسيد الأداء الصوتي ثم تبدأ تدريبات حركة الممثلين على خشبة المسرح وكذلك أسلوب الأداء التمثيلي قد استقر تماما ويبدأ جنبا إلى ذلك تنفيذ المناظر والملابس والأقنعة والإكسسوارات وعمل خطة الدعاية وانتهاء المخرج من وضع خطة الإضاءة المسرحية والمؤثرات . ومع قرب موعد العرض تجري البروفة النهاية (الجنرال) بالملابس والمناظر والإكسسوارات والمكياج قبل أن يسمح للجمهور بالحضور .

التصور الإخراجي لتجسيد ظهور الساحرات واختفائهن :

أتصور أن هناك مشكلة يتحتم على كمخرج أن أوجد لها حلا فنيا يؤكد عنصر الإيهام شديد الأهمية في هذه المسرحية , وهو كيف تظهر الساحرات وكيف تختفي الأرض أم عن طرق الجو ولأنني تصورتهن من خبائث الأرض (ديدانها) لذلك فإن ظهورهن واختفاءهن يجب أن يكون ملموسا. فهن لكونهن أطيافا , أو أشباحا يظهرن من باطن الأرض , وكأن

الأرض قد انشقت فظهرن فجأة ثم اختفين فجأة , دون أي دخول أو خروج طبيعي من الكواليس .

تصور عملي لحل مشكلة ظهور الساحرات واختفائهن بتوظيف المسطحات :

أتصور تغطية كل مسطح خشبة المسرح بقطعة قماش سوداء واحدة بمساحة المسطح كله وبها ثلاث فتحات تسمح لرأس إنسان بالظهور والاختفاء بيسر , تختفي الممثلات تحتها في الظلام وتتحركن تحتها وقوفا وجلوسا ويمينا ويسارا في مسطح خشبة المسرح حسب خطة الحركة , مع توظيف البؤر الضوئية الدرامية حسب الحاجة إلى خلق تأثير ما إيهامي وبذلك تكون أمام شكل هلامي أسود قابل للتشكيلات والتكوينات المتنوعة،محقق للتأثير الإيهامي.وهذا يستلزم بالطبع لياقة عالية من ممثلات أدوار الساحرات وتدريبات حركية شبه راقصة مكثفة للتعامل مع الفراغ والكتل وقطع الديكور , أو الاكسسوارات ومع ممثلي دوري مكبث وبانكو في أثناء حركتهن حولهما عند الظهور لهما أو عند الاختفاء . إن هذا النص مليء بالمشاكلات التنفيذية مثل مشهد شبح بنكو مشهد الخنجر وهو موضع تعد لمن يقدم على إخراجه .

ولا شك أن وجود مواضع ثقوب خروج رؤوس الساحرات الثلاث على مسافات فيها تباعد وتوازن تشكل أضلاع مثلث , فيه من تنسيق استخدام المسطح ما يناسب وفيه خلق للتوازن في التكوين ومساحة الحركة المقيدة تحت هذا الغطاء الأرضي الذي تختفي تحته الممثلات الثلاثة بحيث يشكلن في حركة واحدة – حسب الخطة – حركة تبدو غير منتظمة لحيوان , هلامي له ثلاثة رؤوس لا هي آدمية ولا هي حيوانية (قناع) يتحركن فتظهر الرؤوس حينا وتختفي حينا – وفق الميزانسين – فيخلقن توترا, ويخلقن تشويقا وغرابة وإيهاما ومع ذلك ما يؤكد حقيقة تراثية وهي قدرة الأشباح على الظهور الفجائي والاختفاء الفجائي أيضا .

تأكيد دخول مكبث : مع دخول مكبث من الكالوس نفسه الذي دخل منه بانكو يبدأ الجسم الهلامي للساحرات في الحركة والتحريك خلف خط الشجرة في أعلى يسار مسطح الخشبة . ويصطدم مكبث في اندفاع دخوله بخيال المآته , الذي يدور في مكانه حول محوره محدثا صوتا ربما يكون صوت ضحكات الساحرات , وفي ذلك تأكيد لدخوله , فيجرد مكبث سيفه في لمحة خاطفة ويتبعه بانكو الذي يجرد سيفه أيضا (مما يظهرهما بمظهر الخصمين) وعندما يكتشف بنكو أنه أمام خيال مآتة ينفجر ضاحكا , ويضحك مكبث أيضا ويمضيان إلى الخارج من ناحية مدخل أسفل اليمين (بالنسبة للصالة) تبدأ الساحرات في الكلام من تحت الغطاء دون أن تظهر وجوهن . وهنا يتوقف مكبث عند مدخل الكالوس الايمن منصتا , كما لو كان يتسمع إلى الهواء . وفي هذا توكيد لتوهمه سماع ما يسمع .

تأكيد ظهور الساحرات وتأكيد النبوءة : يلتفت مكبث نحو مصدر الصوت فيشاهد الجسم الهلامي يتحرك , فيقترب نحو ذلك التكوين الأسود الهلامي الذي بدأ في محاصرة مكبث . يتراجع بانكو لما وجد مكبث قد تخلف عن السير فيري مكبث محاصرا بشكل هلامي فيسل سيفه وينزوي جانبا ليقف في مقدمة يمين المسرح في حالة ذهول . وعندئذ تخرج رأس الساحرة الأولى من فتحة بالغطاء الأسود لتخاطب مكبث .

حول الأقنعة : تأخذ ألوانا فسفورية لتبرق في الظلام وخاصة في العينين والشعر واللحى .

حول التكوينات : تعتمد حركة مكبث وبانكو على الحدة والخطوط المستقيمة والمثلثات المتنوعة المساحات والزوايا , لأن الحركة قائمة على المواجهات , باستثناء حواريات (الجانبية المنفردة) وغالبا ما يكون بانكو في زاوية قمة المثلث الذي يشكل مكبث أحد زوايا قاعدته .

يتنوع التكوين بتنوع المستويات التي تثبت فيها حركة مكبث , تبعا لتحريك الساحرات, وعنصر الثبات يتأكد عند مكبث في الحواريات الجانبية فحسب ويتأكد عنصر الثبات عند بانكو في المواقف الجانبية وهي قليلة

متعددة وفي مواقف ملاحظته لأحوال مكبث في وقفاته المنفردة المتأملة لطموحاته.

ويتحقق التوازن في الحركة عن طريق حركة الممثلين والساحرات وما بينهما من نسبة وتناسب في المسافات وأيضا من خلال البؤر الضوئية وأما حركة الساحرات فهي تعتمد على الخطوط الدائرية والمنحنيات وقوفا وقعودا ونوما على المسطح أحيانا لتأكيد ارتباطهن بالحياة وثبات الموقف والارتباط بالأرض , ولصنع توازن إيقاعي بصري بين حركتهن وحركة مكبث وبنكو ويعمل وقوفهن خلف خط الشجرة الجافة في الخلفية على خلق عنصر الثبات . وتأكيد وقوفهن وراء كل أحداث المسرحية (المحرك الأول للحدث الرئيسي)

حول الاكسسوار في المنظر : تشكيل الشجرة الجافة الهزيلة معادلا لحياة ميته لا ماء فيها (مكبث), وتشكيلا لخيال المآته الوهم الذي يطمح إليه مكبث , فخيال المآتة هو حاله أو صورته المستقبلية التي يتطلع إليها , ملك زائف . ألعوبة تحركها الساحرات , وتحركها زوجته من بعد , وهو عنصر فرجه شعبية من ناحية جماليات المنظر وهو عنصر إيحاء درامي من حيث مضمون – المنظر – خاصة إذا وضع على رأسه طوقا أشبه بالإكليل .

حول توظيف الاضاءة : رأيت أن توكيد حالة الانفصال بين مكبث ونفسه، واقعه ووهمه , خاصة وأني رأيته مزدوج الشخصية , وكذلك حالة انفصاله عن بانكو وانفصال بنكو عنه يعبر عنها خير تعبير بتوظيف البؤرة الضوئية . وكذلك يمكن عن طريق البؤرة الضوئية خلق حالات الإيهام في ظهور الساحرات واختفائهن . وذلك أنسب في تحقيق مستوي الواقع ومستوي الوهم في المنظر , وتحقيق وحدة إيقاع نفسي أيضا . خاصة وأن حالة انفصال مكبث عن الواقع هي أقرب إلى الأداء النفسي الذي تتسم به المواقف التعبيرية . وذلك لا يمنع من وجود الناطق أو لحظات في الحدث توظف فيها الإضاءة الساطعة لكشف موقف أو تأكيد لحظة اكتشاف .

مكبث م/٣ ف١ نسخة الميزانسين
(الحركة الصفحة الأولي من المشهد٣)

١) حركة إضاءة بؤرة زرقاء على خيال المآته .
٢) تتغير حركة إضاءة البؤرة على خيال المآته لتصبح حمراء
٣) تتغير حركة إضاءة البؤرة على خيال المآته لتصبح صفراء
٤) يتكون جزء من البانوراما السوداء (غطاء أرضية خشـــبة المســرح) ويرتفع لأعلى كما لو كان كائنا ما يقف من تحته . مع تركـــيزة الضــوء الزرقاء عليه .
٥) تتحرك الساحرة الأولى من تحته فيهتز .
٦) يتكور الجزاء المقابل في البانوراما الغطاء ليتشكل بينهما ما يشبه فتحــة قوس متجهة لأعلى
٧) ينحني الجزء الأول من البانوراما من جهة أعلى يميــن المتفــرج نحــو الجزء الآخر ليبدو كرأس حيوان مجردة تنظر نحو ذيله .
٨) يتكور الجزء الأوسط من البانوراما ليصبح المنظر عبارة عـــن هيــاكل ثلاثة منتصبة تتعادل مع خيال المآتة.

<u>ملحوظة حول الإضاءة</u>: الإضاءة المسرحية الطبيعيــــة : بــرق الإضـــاءة الدرامية لكل هيكل بؤرة إضاءة خاصة بلونها المحدد:

الساحرة ١ إضاءة زرقاء

الساحرة ٢ إضاءة حمراء

الساحرة ٣ إضاءة صفراء

<u>ملحوظة حول المؤثرات الصوتية</u>: أصوات طبيعية للرياح والعواصف

الساحرة الأولى : (١) **من أين أنت آتية يا أختاه ؟**

الساحرة الثانية : (٢) كنت أقتل الخنازير .

الساحرة الثالثة : (٣) وأنت يا أختي

الساحرة الأولى : (٤) لقيت امرأة ملاح تضع في حجرها كســـتناء , وتقضم , تقضم , تقضم , فسألتها أن تعطينـــي

شيئا منه فطردتني الحيزبون المدللة قائلة :

(٥) " أغربي عن وجهي يا ساحرة " . لقد سافر زوجها إلى " حلب " ليعمل ربانا في نهر دجلة , سأركب الغربال مقلعة إليه , و سأعمل سحري كما يعمل جرذ بلا ذيل نابه , قرضا قرضا قرضا .

الساحرة الثانية : (٦) سأهبك ريحا عاتية .

الساحرة الأولى : (٧) شكراً لك .

الساحرة الثالثة (٨) و أنا أمنحك ريحا ثانية .

الحركة في الصفحة الثانية ٣م٠

٩) يقترب النتؤ الأول من النتؤ الذي في الوسط .

١٠) يلتحم بالثاني في الوسط .

١٢) يتحرك النتؤ الثالث نحو الثاني في الوسط

١٣) يتحرك النتؤ الأول حركة دائرية متجها نحو المنطقة العليا للخلف من الشجرة وينسحب معه النتؤ أن الثاني والثالث بنعومة وبطء

١٤) تتحرك الأولي فجأة ويتحرك معها في نفس الوقت الاثنان ليصبح التكوين على صورته الأولي خلف خط الشجرة وبعرض المنظر كله

١٥) تقترب ٢ من ٢ ليقتربا من ١ إلى حد ما .

١٦) يتحرك الهيكل الهلامي خطوتين نحو اليسار بالنسبة للصالة .

١٧) يرقصن من تحت القماش (البانوراما / الغطاء) خلف الشجرة كحيوان هلامي يترجرج كالماء أو كالزئبق. وتصبح الإضاءة طبيعية (برق فقط)

١٨) لحن أو أغنية يرقصن معها في هيئتهم الهلامية حول الشجرة .

١٩) يدخل (بانكو) من مدخل أسفل اليسار بالنسبة للجمهور. يقف قرب خيال المآته. يتلفت هنا وهناك فور سماعه لأصوات ضحكات الساحرات.

٢٠) يدخل مكبث مندفعا من نفس المدخل السابق , فيصطدم بخيال المآته الذي يدور حول نفسه في محوره . يشهر مكبث سيفه في وجه خيال المآته يشهر بانكو سيفه بعده . يحرك بانكو الخيال بطرف سيفه ثم يضحك .

يضحك مكبث بعد أن اكتشف بانكو أن ذلك خيال فيغمد بانكو سيفه يظل سيف مكبث في يده فترة.

<u>ملحوظة حول الضحكات</u>: هذه الضحكات الصادرة عن العجائز تأكيد لدخول (بانكو)

<u>ملحوظة حول الخيال</u>: في اصطدام مكبث المندفع بخيال المآتة تأكيد لدخوله وتأكيد لصراع واقعه المادي مع وهم أو خيال .

ملحوظة حول حركة إشهار السيفين :-

يؤكد هذه الحركة إشهارهما السلاح في وجه بعضهما البعض مما يوحي مبكرا بالصدام المستقبلي , وخلق نوع من التوتر والتشويق تعميقا للحدث وشارة الي تطوره المستقبلي و تحول مكبث في صداقته لبانكو من المودة إلى العداء .

الساحرة الأولى (٩) أما باقي الرياح فهي لي,(١٠) كما أن لي مرافئ السفن و جميع الأماكن المرسومة في خرائط البحار.(١١) سأجففه كالتبن من أم رأسه حتى أخمص قدميه,(١٢) لا يعلق النوم عينيه ليلا أو نهارا(١٣) سيحيا حياة الطريد المحروم وسيصاب بالضمور و الخمول و الهزال في تسعة أسابيع مكررة تسع مرات و إن أبى القدر أن تغرق سفينته(١٤) جعلتها ألعوبة للزوابع المزمجرات , أنظرا ما بيدي ؟

الساحرة الثانية : (١٥) أرينا , أرينا .

الساحرة الأولى إبهام ملاح تحطمت سفينته حين أوبته إلى وطنه

الساحرة الثالثة : الطبول الطبول(١٦), مكبث يقترب(١٧)

كلهن معا (١٨) أخوات القدر المسرعات عبر الأراضي
و البحار يدرن هكذا في حلقات يدا بيد .
لك ثلاث و لي ثلاث و أخرى ثلاث تثلث
الثلاث . . كفى ! فالسحر تم !(١٩)

مكبث (٢٠) ما رأيت يوما أروع من هذا اليوم هولا و جمالا.

حركة الصفحة الثالثة م٣

٢١) يتحرك بانكو دون كلام نحو أعلى يمين الصالة و يتحرك الشكل الهلامي ببطء . وما ان يثبت بانكو في مكانه و يبدأ في الحديث حتى تظهر من فتحة الغطاء الاسود رأس الساحرة الأولى وتختفي فورا لتظهر بعدها رأس الساحرة الثانية و تختفي فورا لتظهر رأس الساحرة الثالثة و تختفي فورا .

تتركز كل رأس كل واحدة بؤرة ضوئية حسب اللون الذي حددته و يطفأ باختفائها , بينما يظل بانكو في بؤرة ضوء خاصة به .

٢٢) يفرك عينيه بظهر كفه غير مصدق فيخرجان له مرة أخرى تباعا.

٢٣) يتحرك نحو أسفل يمين المسرح .

٢٤) يندفع ماكبث نحو أعلى الوسط ليشكل مثلثا مع الشجرة و خيال المآتة .

٢٥) تخفي الساحرات رؤوسهن أسفل الغطاء و تتحرك الثانية فالثالثة فالأولى ليتشكل حاجزا بين ماكبث و بانكو في خط مائل من أعلى اليمين إلى أسفل الوسط فيبدو منحدرا من أعلى إلى أسفل فتخرج الأولى رأسها و يختفي لتخرج الثانية رأسها ليختفي و تخرج الثالثة رأسها ليختفي على التوالي .

٢٦) يخطو بانكو خطوة في اتجاههن نحو أعلى الوسط , فتظهر الرؤوس كلها مرة واحدة مع خط ضوئي يمر على الرؤوس كالبرق .

٢٧) يتلفت بانكو حوله مندهشا .

٢٨) ترجعن إلى تكوينهن السابق خلف الشجرة و يخطو بانكو نحو أعلى خطوتين.

٢٩) تظهر رؤوسهن مرة واحدة و تتضاحكن . يقترب بانكو منهن أكثر .
٣٠) يقترب منهن خطوتين لأعلى .
٣١) تختفي اعلى أكثر قربا منهن .
٣٢) تختفي رؤوسهن واحدة وراء الأخرى . و فجأة تطل رأس الأولى .
٣٣) تطل رأس الثانية .
٣٤) ينظر بانكو نحو ماكبث مندهشا .
٣٥) تطل رأس الثالثة .
٣٦) ينظر ماكبث إلى نفسه من أسفل إلى أعلى و يتلفت هنا وهناك ونحوهن فيضحكن و يتمدد الغطاء وهن بأسفله ليشمل كل المساحة خلف الشجرة بعرض خشبة المسرح .
٣٧) يتحرك نحو ماكبث إلى يساره قليلا .
٣٨) يدور حول ماكبث من أعلاه إلى خلفه ليسبح خيال المآته بينهما .
٣٩) يتحرك في خط دائري إلى أعلى مارا من أمام أسفل ماكبث متجها نحو أعلى اليمين لمواجهة الساحرات .

ملحوظة حول تكوينات بانكو : هو دائما يشكل قمة مثلث بين ماكبث والشجرة أو خيال المآته

بانكو (٢١) كم تبعد فورس عن هذا المكان ؟
(٢٢) (٢٣) ما هذه المخلوقات الغثاث العجاف ,
باليات الجلود و الأطمار , غريبات الحركات
والأطوار(٢٤) (٢٥) إنهن لسن بإنسيات وإن مشين علي
الأرض(٢٦)
أأنتن أحياء ؟(٢٧) أتجبن السائلين(٢٨)
كأنني بكن وقد وضعت كل منكن اصبعها المشقق
علي شفتيها الجافتين تدركن ما أقول(٢٩) ما أشبهكن
بالنسوة , لولا هذه اللحي .

مكبث (٣٠) تكلمن إن امكنكن الكلام(٣١) من تكن ؟ (٣٢)

الساحرة الأولي   سلام مكبث , سلام يا غطريف ولاية " غلاميـــس " وسيدها .

الساحرة الثانية   [٣٣] سلام مكبث , ستكون ذات يوم ملكا[٣٦].

بانكو [٣٧] :   أيها الهمام مالك تجفل ؟ وعلام ترتجف[٣٨]؟ أتخيفك أمثال هذه الكلمات , علــى عذوبــة موقعــها مــن المسامع[٣٩] باسم الحقيقة ألستن أوهاما أم أنتن مـــا نرى ؟ لقد لقبتن زميلي النبيل "الســـيد الغطريــف" بألقاب الفخر وتنبأتن له من آمال الملك , بما أفــاض على قلبه السرور و الدهشة

حركة الصفحة الرابعة م ٣

٤٠) يجتمعن إلى بعضهن خلف خط الشجرة .

٤١) ضاحكة وتعود إلى مكانها .

٤٢) ضاحكة وتعود إلى مكانها .

٤٣) ضاحكة وتعود إلى مكانها .

٤٤) تتركز الإضاءة على الأولى وتتركز على بانكو بالتبادل – ترفــع هنــا وتسقط هناك ثلاث مرات قبل ان تتكلم الساحرة الأولى .

٤٥) تتبادل تركيزة الاضاءة مع بانكو مثلما حدث مع الأولى قبل ان تتكلم .

٤٦) تتبادل الإضاءة المركزة نفسها مع بانكو كما حدث مع الثانية و الأولــى وتتكلم.

٤٧) تسطع الإضاءة بشكل تدريجي لتغمر كل المنظر كما لو كـــان هنــاك اكتشاف ما فجائي , ثم سريعا ما يحدث إ ظلام , تعقبه تركيزة ضـــوء تبادلية على كل من بانكو و ماكبث. ويستمر تبادل تلك البقعة الضوئيـــة عليهما في أثناء حديث ماكبث لهن.

٤٨) يتحرك ماكبث و بؤرة الضوء على حالها في المكان الذي كان يقف فيه ماكبث لينضم إلى بانكو الثابت في مكانه لتسقط حزمة الضوء التبادليـــة في مكانه على الأرض و تسقط الأخرى عليهما في موقع بانكو

ملحوظة : بينما يبدو مكبث منفعلا و تواقا إلي سماع إيضـــاح مـــا , يبـدو الابتسام علي وجه بانكو علامة علي الرضا. وبســقوط الضــوء واختفائه يظهر وجهه ويختفي ليبدو كما لو كان له وجهان: وجـــه ظاهر و آخر خفي. مع الإضاءة التبادلية .

ملحوظة :- في سقوط جزمة الضوء في بؤرة علي المكان الذي يقف فيـــه مكبث دون أن يكون موجودا فيه توكيد لاختفائه من بؤرة الضــوء و السلطة وفي انضمامه إلي بانكو في بؤرة ضوء بانكو. وفيـــه توكيد إلي أن بانكو معه دائما في الصورة ولا يبارح قمة الســلطة و الحكم وهو شريكة في النبوءة .

أما أنا فلم تخاطبنني , فلئن نتن تتنبأن بما يحجبـــه الغيب , وتعلمن البذر الذي ينمو من البذر الــذي لا ينمو , فأجبن على سؤال رجـــل لا يرجـــو منكـــن الإحسان , ولا يخشى منكن الإساءة[41].

الساحرة الأولى(٤١) : سلام

الساحرة الثانية (٤٢) : سلام

الساحرة الثالثة (٤٣) : سلام

الساحرة الأولى(٤٤) : دون مكبث و أعلى منه قدرا .

الساحرة الثانية (٤٥) : أقل منه توفيقا , وأعظم منه توفيقا .

الساحرة الثالثة (٤٦) : ستلد ملوكا و لن تكون أنت ملكا . فيا مكبث وبانكو سلام عيكما[47] .

مكبث اظهرن أيتها النواطق بغير إفصاح عما في ضمـــير القدر , وزدني بيانا .

أعلم أنني بموت أبـــي قـــد أصبحـــت غطريـــف " غلاميس " , و لكن كيف أكون غطريف "كـــودور " و صاحب هذا المنصب و الملقب به ما زال حيـــا , في إقبال من دهره ز فأما أن أصير ملكا فذلك أبعـد

احتمالا , وليس مما تنتهي إليه عقيدتي[٤٨] أظهرن
إذن , من أين أتيتن بهذه الأقوال المستمجنة ؟
ولماذا عرضتن لي في هذه الأرض التي تعصف
فيها الرياح , تحيينني

٤٩) تجلس الساحرات في مكانهن أرضا علي شكل مرتفع و منخفض أرضي أسود و تتغير الإضاءة لتصبح ساطعة .
٥٠) ينفصل بانكو عن مكبث .
٥١) يدفع خيال المآتة بقدمه اليمني لتدور حول نفسها .
٥٢) يوقف دوران خيال المآتة بيده ثم يستدير في اتجاه مكبث الثابت في مكانه .
٥٣) ينزل نحو بانكو ويدور من أسفله نحو الجانب الآخر من خيال المآتة.
٥٤) ينزل في خط مائل نحو أسفل اليمين .
٥٥) ينزل دون كلام حتي يصبح خلفه قبل أن يتكلم .
٥٦) يضع كفيه علي كتف بانكو .
٥٧) يستدير بنكو ليضع كفيه علي كتفي مكبث بالمثل. (في مواجهة قصيرة)
٥٨) يستدير ليترك بانكو في موقعه و هو يسير نحو أعلي في اتجاه الشجرة.
٥٩) يستدير نحو أسفل في اتجاه بانكو .
٦٠) صوت خيل (مؤثر صوتي خارجي)
٦١) مكبث يستدير أعلي اليسار حيث مصدر الصوت و يده علي سيفه.
٦٢) يدخل روس و خلفه آنغوس ليقف محييا مكبث محصورا بينه و بين خيال المآته و آنغوس أسفل يسار المآته .

بأمثال هذه النبوءات ؟ إني آمركن أن تجبن[٤٩].

بانكو[٥٠] للأرض نفاخات كحبب الماء . و ما تلك الأشباحالتي رأيناها إلا من أمثال[٥١] ذلك الحبب بدت ثم بادت[٥٢]. إلى اين تراها عادت؟

مكبث إلى الهواء[٥٣] , في حين كنا نحسبها أجسادا رأيناها قد

ذابت , كما تذوب الأنفاس في النسمات , ألا ليتهن أطلن الوقوف .

بانكو[٥٤] : أكانت تلك المخلوقات ههنا , كما شهدناها , أم أننا أكلنا جذورا من ذلك النبات المخدر الذي يحبس الأحلام و يطلق الأوهام[٥٥].

مكبث[٥٦] : سيكون أبناؤك ملوكا .

بانكو[٥٧] : ستكون أنت ملكا .

مكبث[٥٨] : و غطريف كودور قبل ذلك[٥٩]. ألم يقلن هذا ؟

بانكو بالحرف[٦٠]. من القادم إلينا[٦١]؟

روس[٦٢]: مكبث . لقد سر الملك بما أتاه من خبر أنتصارك , فما كاد يقف على تفصيل فعالك بجيش العصاة حتى تنافس في نفسه العجب من بأسك , و الإعجاب بحسن بلائك , وحتى أخذته الدهشة فألقى السمع شهيدا , صامتا

حركة الصفحة السادسة م ٣

٦٣) يتحرك آنغوس نحو أسفل يسار مكبث قليلا محصورا في المسافة الواقعة بين مكبث و بانكو .

٦٤) تسقط تركيز بؤرة الضوء منفردة علي بانكو و كأنه معزول ويبدو قلقا .

٦٥) تسقط تركيزة اضاءة تبادلية علي مكبث و بانكو .

٦٦) تتركز بؤرة الضوء علي مكبث وحده لحظة ثم يسطع الضوء عليه في حين يبدو بانكو في ضوء خافت .

٦٧) تركيزة ضوء علي بانكو وحده في مكانه .

٦٨) تسقط بؤرة ضوء أخري علي مكبث تتأرجح وتهتز و كأن أصابه دوار.

٦٩) إضاءة ساطعة مع حركة آنغوس في اتجاه بانكو .

٧٠) ينزل في نعومة و الإضاءة المتحركة تسقط علي الأرض بقعة وراء الأخرى أمامه و هو يتجه نحو أسفل يسار خشبة المسرح ناحية خيال المآتة . و حين يقف تتركز عليه وحده بؤرة ضوئية هو و خيال المآتة

وفي الظلام يتحرك آنغوس ليصبح إلى جوار روس. مع مؤثر موسيقي ناعم .

٧١) تسقط بؤرة ضوء علي بانكو و بعدها بؤرة ضوء علي روس الذي انضم إليه آنغوس فور رفع الإضاءة عن بانكو . ثم عودة الضوء إلى منطقة بانكو ورفعه عن روس و أنغوس . إضاءة البؤرتين معا لتصبح لدينا برة ضوئية علي مكبث وثانية علي بانكو وثالثة علي روس وآنغوس .

وتبين من أحوال ذلك اليوم , وقوفك في صفوف النروجيين الشجعان تنظر بلا وجل , إلى صفوف المنايا التي أطلقتها عليهم يدك , كما تعاقبت به الرسل , تترى كالبرد , تذكره عنك في الحضرة السنية و اعرض معه آيات ذلك الدفاع عن الوطن .

آنغوس[٦٣] إنا موفودون إليك بما جاش في صدر مليكنا الجليل من الشكر , ونبشرك بأنه بالغ في إعلاء شأنك[٦٤] , وصمم من غد على زيارة قصرك[٦٥]

روس و أمرني بأن ألقبك بلقب غطريف "كودور"[٦٦] , و هاأناذا أيها البطل المغوار أحييك بتحية هذا المنصب الجديد .

بانكو[٦٧] عجبا أيصدق الشيطان ؟!

مكبث[٦٨] لكن غطريف "كودور" حي فلماذا تلبسونني ثوب سواي ؟

آنغوس[٦٩] كان حيا و أتانا الساعة نبأ قتله , فأضاع لقبه , وحياته معا , بحكم أوقعه عليه الملك لممالأته الأعداء على بلاده , وثبوت الخيانة العظمى عليه[٧٠].

مكبث بالأمس غطريف "غلاميس" و اليوم غطريف " كودور" والآتي في الغد[٧١].

الفصل الثالث

التصور و دوره في فن المخرج المسرحي

مشروع إخراج مسرحية (كاليجولا) لكامي
الإعداد و الإخراج : د. أبو الحسن سلام

*** كاليجولا بين الحرية و الالتزام :**

نحن أمام شخص أعطى لنفسه حرية مطلقة دون الالتزام بشئ سوى نفسه . . لذلك لم يتحقق معنى الحرية في الوجود , و إنما انقلب إلى العدم وهو المعنى المضاد للوجود . انكر كل شئ . . تقزز من كل شئ . . هدم كل شئ . . رفض كينونته ووجه صيرورته حيث انعدمت عنده القيم والمعنى و العقائد .

لقد رأى العبث في كل ما هو موجود فانتزع نفسه من القطيع البشري معتقداً أنه بذلك سيحقق حريته على حساب حريات الآخرين لذلك وجد نفسه في العدم .

*** رؤية الإخراج :**

رأيت بعد قراءاتي الأولى للنص أن هناك ربطاً بين ديكتاتورية فرد ورغبته في امتلاك القمر , وتحقيق دولة كبرى ديكتاتورية معاصرة (أمريكا) لذلك الأمل – امتلاك القمر – فما كان مستحيلا تحقيقه على يد ديكتاتور فرد قديم أصبح متحققاً عند دولة ديكتاتورية عظمى . . لمزيد من السيطرة على دول العالم و تحويلها إلى دول (أقنان) .

بعد مزيد من القراءات وجدت من الأنسب تناول النص من الزاويتين الفكرية و الإنسانية لما وجدت (كاليجولا) لا يحقق الشق الأول من تكوين إنسان وجودي و هو الخاص بإطلاق العنان لحريته الذاتية دون النظر إلى الشق الثاني و هو الالتزام بعدم اعتراض حريات الآخرين فهو يحقق حريته على حساب الغير . ولما وجدت نظرته إلى الصداقة عبثاً و كذلك نظرته إلى الدين و الحب و العادات و التقاليد , الأمر الذي جعله يقتل أصدقاءه و يحيل الأشراف إلى خدم و الحرائر إلى داعرات .

وحين رأيته يقول " أنا أقتل إذا أنا أعيش , أنا أعيش إذا أنا في عزلة أبدية إذا أنا سعيد "و حين رأيته يهين المرأة ويذلها بدءاً بأختـــه و عشـيقته وزوجات مساعديه مما يشي بأن حادثة ما متعلقة بأمه وصديـق لأبيـه قـد ترسبت في اللاوعي عنده حين كان طفلا كما لو كان قد شاهد أمه وصديـق والده في وضع مخل بالشرف – في تفسيري لموقفه من المرأة –

لذلك غيرت رأيي من حدوث الفعل كله محصوراً بين نصف كـرة تمثل الأرض ونصف كرة تغطي سقف المسرح تمثل السماء و التمثيل يدور بينهما فلا هو أرضي و لا هو فضائي . . لذلك غيرت رأيي ليدور التمثيـل بين أعمدة أيونية مشروخة تحيط بمنطقة التمثيل ويتوسطها عمـود أيونـي ضخم مقسوم رأسياً إلى قسمين يسمحان بوجود ممر يتجه من أسفله إلى أعلى سقف المسرح حيث العدم والفراغ الأزلي لينتهي بكرسي العرش معلقاً فـي الفضاء ما بين الأرض و السماء وهذا الشرخ في العمـود الضخـم يسـمح بمرور كاليجولا في صعوده أو هبوطه من العدم في اتجاه كرسـي الحكـم المعلق في الفراغ .

كما أني جعلت ملابسه سهلة الانتزاع منه بحيث يسقط منها قطعـة قطعة ليصبح شبه عار في نهاية المسرحية لأني رأيته مثل نسر ينتزع عنـه ريشه واحدة فواحدة بحيث يسقط منها مع كل تحول تتحوله الشخصية قطعـة ملابس حتى يتعرى لأنه ينزع عن نفسه كل حماية : (القيم – القوانيـن – الصداقة – الحب – العادات – الأعراف – الدين ......)

وفي مشاهد بعينها نحوت منحى غير تقليدي في تجسيدها مثل مشهد التآمر إذ جسدته في (حمام روماني) حيث المتآمرون يستحمون كنوع مـن الفرجـة وتعريهم أمام كاليجولا الذي يكشف المؤامرة .

وفي مشهد المكاشفة بين كاليجولا و كايزونيا جعلتـه عاريـاً فـي (البانيو) و هي تدلكه و هكذا لأن كل شخصية منهما عارية أمـام الأخـرى وهي تقصد ذلك قصداً .

وفي تفسيري للشخصيات : وجدت كل من كايزونيا و سيبيون وهيليكون يشكلون توجهات ومشاعر كاليجولا نفسه – هم بعض منه كايزونيا تجسيد لحاجته الغريزية و سيبيون حاجته الوجدانية و(هيليكون) حاجته العلية التآمرية و رأيت فكره المتطرف يناهض بفكر واقعي هو فكر (شيريا) وعلى ذلك يمكن لممثل كاليجولا – تجريبياً – أن يؤدي دور " كاليجولا " ودور " هيليكون " و دور " سيبيون " و دور " كايزونيا " انطلاقاً من تأمله لكل من هذه الشخصيات أمام نفسه في المرآة بعد تأمل كاليجولا لنفسه وتمثله لموقف كل منها وذلك يشكل معادلا تجسيدياً سريالياً للشخصية الوجودية في بحثها الحائر عن جوهر وجودها و وقوعها في هوة العبث دون أن يتمكن من مجرد الحفاظ على وجودها نفسه على النحو الجبري الذي فرض عليها فرضاً .

الميزانية التقديرية للعرض :

يتوجب على المخرج وضع مقايسة للعرض المسرحي قبل البدء في عمله

أولا : الممثلون

الممثل	الدور	الأجر بالجنيه المصري	ملحوظات
أيمن الخشاب	كاليجولا	حافز	معيد بقسم المسرح
رانيا إبراهيم	كايزونيا	١٠٠٠	طالبة بقسم المسرح
	شيريا	حافز	
	هيليكون	حافز	
هاني أبو الحسن	سيبيون	حافز	طالب بقسم المسرح
	الشريف الأول	حافز	
	الشريف الثاني	حافز	
	الشريف	حافز	

	الرابع		
	أمين القصر	حافز	
	الشريف العجوز	حافز	
	ميريا	حافز	طالب بقسم المسرح
	زوجة يسيوس	حافز	طالبة بقسم المسرح
	الشاعر ١	حافز	
	الشاعر ٢	حافز	
	الشاعر ٣	حافز	
	الحارس ١	حافز	
	الحارس ٢	حافز	
	الحارس ٣	حافز	
	الحارس ٤	حافز	
ثانياً : طاقم الاخراج			
المخرج		٥٠٠٠	
المخرج المنفذ		٢٠٠٠	
م . المخرج		١٥٠٠	أو حافز انتاج
مصمم الديكور و الملابس		١٥٠٠	أو حافز انتاج
الموسيقى و المؤثرات		٦٠٠٠	د. طارق جمال
مدير خشبة المسرح			حافز إنتاج
ثالثاً : الخدمات		٢٠٠٠٠	
الإجمالي		٣٧٠٠٠	غير الحوافز

* الأسس النظرية لإخراج ((رسالة الغفران)) على خشبة المسرح

يحتفي العالم الغربي أيما احتفاء بتراثه الأدبي والفني , ويخرجـــه أو يعيد عرضه بشتي الطرق , ويبتكر لذلك من الأساليب الفنية أو هو يســـخر فنونه الأخرى من أجل إعادة اكتشاف هذا التراث أو إلقاء الأضواء البـــاهرة عليه . فكم من الأعمال المسرحية أو السينمائية قد انطلقت مبدعة من قواعـد أدبية شامخة كـــ (الإلياذة) , أو كـــ (الاوديســـيا) , أو كــــ (الكوميديـــا الإلهية) .

و((رسالة الغفران)) ذلك العمل الأدبي الإسلامي الكبير , لم يـــأخذ نصيبه – بعد – من الإضاءة . فعلى الرغم من أن قلم الدكتورة ((عائشـــة عبد الرحمن))[١] قد كان من الوعي , ورفاهة الحس الفنـــي بحيـــث تسـجل لرسالة الغفران , قيمتها كعمل مسرحي , حيث بينت تلك القيمة في أكثر مــن مرة عبر كتاباتها المتعددة حول ذلك , وتوجت ذلك الاتجـــاه بـــإعداد نــص ((الغفران))[٢] إعدادا براميا مسرحيا , عن طريق حذف بعض الاستطرادات وتقسيم النص حسب ما هو منصوص ,إلى مشاهد وفصول , ووضع أســـماء الأشخاص قبل قولها , ووضع لغة الإرشادات والتهيئة المكانيـــة والزمانيـــة وحالات الشخصية المتباينة بين أقواس .

وعلى الرغم من محاولات بعض رجال المسرح العـــرب , لتقديـم ((رسالة الغفران)) فإن ذلك لم يفها حقها , حيث لم يخدم كـــل ذلــك خدمـــة إعلامية تتناسب وجلال التعرض وروعة العروض .[٣]

ولربما كانت لغتها الصعبة متعذرة على أفهام شباب عصرنا , ولكـن ذلك يسير أمام إمكانات العرض المسرحي أو السينمائي , حيث تحل الصورة المرئية التعبيرية محل الصورة السمعية أحيانا , وتصاحبها أو تلازمها فـــي أغلب الأحيان ؛ الأمر الذي يعد ترجمة فورية للكلمات .

أو قد تكون الاستطرادات التي توقف نمو الحدث الدرامي فتنأى به عن طبيعة التكثيف , التي هي الأساس في لغة الحوار المسرحي سببا حائلا. ولكن لكل هذا علاج أيضا عند التناول التجسيدي .

وإذا كانت عناصر العرض المسرحي تعتمد على الصورتين التعبيرتين : السمعية والمرئية في آن واحد , بما يؤكد دورهما في التأثير المقنع , والممتع , وبمساعدة عناصر آلية أو حرفية ؛ فان ذلك قمين بأن يقضي على الرغم من صعوبة فهم لغتها إلى إيجاد دلالة معنوية , معاصرة للغتها .

والأمر بالنسبة للفن السينمائي اكثر يسرا , على أساس أنه فن الصورة التعبيرية البصرية في المقام الأول. إلا إذا كانت لغتها متعذرة على فنان مسرحي أو سينمائي .

إن الزعم بأن اللغة متعذرة الفهم فماذا عن فهم العامة للأفلام الأجنبية, وإقبالهم عليها , مع أن لغتها المنطوقة غير معروفة لهم بالمرة .

ونحن إذ نعرض لموضوع نص له أهمية فنية كبري تغير من حسابات رجال أدب وعلماء نص مسرحي ونقد أدبي , كانوا قد نفوا وجود دراما في الأدب العربي استنادا إلى عدم صلاحية شيء منه للتمثيل وإلى عدم وجود دراما . فلقد كان قياسهم اعتمادا على منظور رجل المسرح في حين أنهم رجال أدب ونقد , فحكموا على لون أدبي بمقاييس العرض والتناول وليس بمقاييس النص , ففاتهم أن نص الغفران تأسس على عناصر درامية مسرحية اختلطت بالضرورة بعناصر ملحمية وهو صالح للعرض الذي يعني في كل زمان ومكان حق القائمين على تنفيذ العرض في اختيار مشاهد وفصول من النص المسرحي , بحيث يظل مترابطا في حالة حذف بعض المشاهد أو العبارات من الحوار , مع إضافة عناصر العرض المسرحي المساعدة , بما يتلاءم مع العصر الذي يعرض فيه موضوع النص.(٤)

وبعد أن انتهينا من هذا المدخل الذي نراه ضروريا قبل التعرض لموضوع بحثنا نعرض للعناصر التي تأسس عليها بحثنا هنا :

وهي تتمثل فيما يأتي:

أولا : مستويات الفكرة الأساسية التي يبني عليها النص وتفرعاتها .

ثانيا : مستويات الصراع في النص .

ثالثا : مستويات الفعل .

رابعا: مستويات الشخوص .

خامسا : مستويات اللغة .

سادسا : الاسس النظرية لعرض رسالة الغفران على المسرح .

أولا : مستويات الفكرة الاساسية في النص :

يبدأ النص بـ ((الجبر الذي نسب إليه جبرئيل)) وهذه البداية تعكس ما بداخل النص , أو بمعني آخر يترتب عليها كل ما يطرح كمحتوي . فلأن البشر خطاؤون , ولانهم مجبرون على كل ما يصدر عنهم ؛ فانهم غير مسؤولين عن تلك الاخطاء ؛ ومن هنا وجبت المغفرة , التي ترتب عليها وجود هذا الرهط من الشعراء والأدباء واللغويين وعلماء الكلام في الجنة الغفرانية التي اكتسبت الرسالة عنوانها كنتيجة محتومة بالمنطق الجبري الذي افتتحت به .

ويجرنا هذا بالضرورة إلى التعرض لطبيعة العلاقات بين الدراما ومعتقد الجبر الإلهي . وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل :

((سبق لي أن أبديت رأيي في أن الحضارات الزراعية كحضارة أوربا في العصر الوسيط وحضارتنا إلى عهد قريب كانت تؤمن بمسؤولية الإنسان عن أعماله وعن خطاياه على الرغم من ايمانها نظريا بقوة القدر مما جعل تطور الدراما أمرا صعبا لأن الإيمان بمبدأ الاختيار يفضي في النهاية إلى تحمل الإنسان كافة المسؤولية عن خطاياه مما يجعله أقرب إلى الوغد أو الشرير منه إلى البطل الذي يستحق العطف)) ((الدراما لا تتحقق إلا عندما نحس أن خطيئة الخاطئة إنما كانت بقوة أكبر منها إلى حد ما دفعتها للغواية))[٥]

وهنا حال شخصيات ((الغفران)) انطلاقا من مقدمتها , فكل من في غفران المعري , ليسوا مسؤولين عما أحدثوه في دنياهم ؛ من هنا غفر لهم .

وقريب من هذا موقف الدراما الملحمية من معتقد الجبر – الجبر الطبقي الاجتماعي – إذ أن الدراما الملحمية لا تعترف بالخطيئة , ولكن بالخطأ الذي نشأ عن جبر طبقة ما من طبقات المجتمع لطبقة أخري أو لأفراد من طبقات أخري على الخطأ , الأمر الذي يدعونا ليس إلى العطف عليه ولكن الوعي بأسباب خطئه, ومن ثم عزوفنا عن ممارسة هذا الخطأ , ونزع مسبباته الاجتماعية الطبقية .(٦)

وللصراع أسباب متعددة في عالم الغفران , ذلك لان الصراع قائم ومتشابك على مستويات .

ثانيا : مستويات الصراع في نص الغفران :

هناك صراع نفسي يعتمل في داخل المؤلف , على أساس أن الأحداث كلها يعاد تصويرها بوساطته بصفته راويها . وهناك صراع ظاهري تمثله الأحداث التي تجري بين (ابن القارح) وشخوص الغفران في الفردوس أو بينه وبين الحية التي في جنة الحيات , حيث راودته عن نفسها , إذ انقلبت له أنثي , أو بينه وبين شخوص النار , أو بينه وبين بعض الحيوانات , أو بين فكرة وأخري على ألسنة هذا أو ذاك , أو بين وجدان فردي ووجدان فردي أو وجدان جماعي . من هنا تعددت مستويات الفعل في الأحداث .

ثالثا: مستويات الفعل:

على ذلك فإن الفعل ينقسم إلى عدة مستويات . فعل يعاد تجسيده باسترجاع المؤلف – الراوية في الوقت نفسه – لشخوص بأفعالها وعلاقاتها ودوافعها . و فعل يجسد مباشرة بشخوص حاضرين , أو بفعل متصور من (الراوية) حيث يشكل مرحلة وسيطة سابقة على الأفعال : المعاد تجسيدها أو استحضارها من الماضي بالتشخيص , والمجسدة بحضور الشخصية وبفعلها التجسيدي المباشر .

رابعا : مستويات الشخوص :

نحن هنا أمام شخصيتين أساسيتين , وشخصيات يعــاد تجســيدها . واحدة تستحضر الأخرى التي تدفع الشخصيات جميعا إلى الفعـــل , وكـأن شخصية الراوية – أبا العلاء – تتصور شــخصية ابــن القــارح مجســدة, وتشخيص لها شخوصا فردوسية أو جهنمية لتتعامل معها , على كره من هذه الشخوص , بما يؤكد عدم ملاءمة شخصية ابن القارح مع البيئة التي أوجدته فيها شخصية الراوية (المعري). وهذا ما يصنع الصراع – تعارض الإرادات – وتعارض العادات البشرية – مع البيئة الجديدة – الفردوس . وفــي هــذا تقول الدكتورة بنت الشاطىء ((مهما تكن حقيقة ابن القارح , وصورته فــي كتب التراجم , فالمهم أن نعرف ملامح الصورة التي كانت ماثلة في خــاطر أبي العلاء وهو يقدم بطل مسرحيته , ويختار له الدور الذي يلائم شــخصيته ويفرضه عليه , من حيث لم يتوقع)).[٧]

وإذا كانت صفة ابن القارح عند المعري هي : ((الشر والعقــوق , الغدر والنفاق)) كما تقول د. عائشة , وأراد المعري تجسيد صورتــه تلــك دون مباشرة , فيكون من الطبيعي كتابة مقدمـــة الغفــران الدراميــة بــهذا الأسلوب)) فكانت مقدمة الغفران , رمزا لشخصيته في وجدان أبي العـــلاء , ثم كانت المسرحية التي ألفها معبرة عن ذاته , كما كان أســـلوب إخراجــها ملائما لشخصية البطل))[٨] , كما كان تصويره لشخصية ابن القارح منفــردا في خلق صراعات , وتحريك ذكريات دنيوية بين نفوس أهل الجنــة , ممــا يجعله شخصا غريبا عن شخوص الجنة فكأن صفة الشر فيه متأصلة وغــير مصرح بها , بل هي مجسدة بفعله .

وهذا هو أسلوب المسرح (تشخيص حالة أو موقف أو شــخصية أو رمز , بإعادة التجسيد إن لم يكن بالتجسيد الحاضر . وإذ أري المعري قــد وضع شخصية ابن القارح في مكان هو ليس ملائما له : (الجنة)؛ فهي جنــة أشبه ما تكون بجحيم (سارتر) الذي عبر عنه في مســرحيته الشــهيرة (لا

مفر) حيث تقول إحدى شخصياتها إن الجحيم هو الآخرون . فابن القارح في جنة الغفران

هو (الآخرون) الذين تحدث عنهم (سارتر) في مسرحيته تلـك)). فلا لغة مشتركة بينه وبين أهل الجنة الغفرانية, ولا ملاءمة حياتية أو فكرية. من هنا فهم بالنسبة له (جحيم) وهو بالنسبة لهم كذلك ؛ وذلك قريب مـن رؤية الدكتورة عائشة عبد الرحمن : ((ومن الملاحظ اللافتة , أن أبا العـلاء في تمثله لعالمه الآخر وإحضاره إياه , قد صـرف عـن مسـرح الغفـران شخوص أحبابه الذين تعلق بهم في حياته وأنس إليهم , وحزن لفراق الذيـن سبقوه منهم إلى القبور))

وهذا في ظني يؤكد درامية النص , إذ أن الحدث في الجنـة يتعلـق بابن القارح وليس بالمعري فابن القارح هو صاحب الفعل , وهـو محـرك الأحداث , وهو الرابط بينهما ومجريها , والمعري ما هو إلا الممـهد لـها والمعلق عليها والناقد أحيانا لطبيعة سير الحدث أو الشخصية . فاللغة لغة ابن القارح , والشخصيات الأخرى في داخل الأحداث . وهي لغة المعـري فـي الرواية السردية الممهدة أو المعلقة أو الناقدة .

خامسا : مستويات اللغة :

تنقسم اللغة في نص (الغفران) إلى مستويات ثلاثة هـي : لغـة التجسيد وإعادة التجسيد (الحوار) ولغة السرد للتمهيد أو للوصف أو للتعليـق أو للنقد . وتلك لغة (صائتة) , أما المستوي الثالث فتحتله لغـة الإيضـاح والإرشادات الوصفية (ما يوضع عادة في النص المسرحي بين الأقـواس) توضيحا لمكان أو لزمان أو لشيء أو لحركة أو لمناخ أو لجو , وهو ما قـد يأخذ به المخرج عند الترجمة الحركية على خشبة المسرح بـالطبع , حيـث تأسست اللغة فيه على السماع لا على القراءة , أي أنها تكتـب كمـا يقـول د.بسفيلد الابن[٩] (تكتب بالأذن لتسمع بالأذن) , وهذا هو معني الحضـور المسرحي أي القدرة على الترجمة الشعورية الفورية عن طريق الصورتيـن السمعية والمرئية إرسالا واستقبالا – في آن واحد – حتى وإن كان التطويـل

والتعقيد ضروريين للشخصية على أساس أن هذا التطويل والتعقيد يوضحان طبيعتها غير المرغوب فيها في عالم لا يهتم بتلك القضايا الدنيوية , ولا مكان فيه إلا للنعيم واللذة بعد صراعات مريرة في الحياة الأولى . فان المسرح يعتمد التكثيف أسلوبا شأنه شأن الشعر , ولكن المؤلف بالطبع لم يكن يقصد بها التجسيد . على أن ((رسالة الغفران)) نص تمثلت فيه عناصر النص الدرامي المختلط بعناصر ملحمية[١٠] حيث الأحداث تتجاور ويعاد تجسيدها أو طرحها ليري فيها المتلقي رأيا جديدا , محتملا . وحيث الشخصيات نمطية , وحيث الانسياح في الزمان وفي المكان , وحيث صراع الأفكار والمعتقدات , وحيث اللغة تعتمد على مستوي سردي , وحيث العقدة واهية , وحيث وجود مسافة شعورية بين الشخصيات وأفعالها أو بين الأحداث المرسلة . بإعادة التجسيد , وبين المتلقي عن طريق إبطال مفعول الإيهام في الحدث المعروض .

وتتحقق تلك الثقافة باستطرادات (الراوية- المعري نفسه) إذ تبتعد بالملتقي عن الموقف الدرامي ؛ فلا يكون هناك اتصال متعاطف بينه وبين أي من الشخصيات, وخاصة ((ابن القارح))

الأسس النظرية لإخراج رسالة الغفران على المسرح

لأن الأفكار كثيرة في هذا النص , فلا بد من التعويل على ما هو درامي فيه , مع وضع أولويات لأهمها

أولا : الأسس النظرية في تجسيد فكرة الجبر الإلهي :

تتجسد الأفكار في المسرح عن طريق الصور السمعية , وعن طريق الصورة والنص هنا يطرح (فكرة الجبر الإلهي) في سطوره الأولي – السطر الأول منه – ((قد علم الجبر الذي نسب إليه جبرئيل))

ولما كان المقصود بالتجسيد الصوتي , هو خلق صورة صوتية معبرة تعبيراً درامياً مقابلا للكلام السردي والتشخيصي (كلام الشخصيات : الحوار – المناجاة – الجانبية – التمهيد والتعليق بالقول السردي). وكان المقصود بالتجسيد المرئي هو خلق صورة حركية معبرة تعبيرا دراميا فقد انحصر قياسنا النظري في الصوتيات وفي المنظورات في النص , تمهيدا علميا لتحقيق تجسيده .

* **الموقف الذي يراد تجسيده** : (صوتا وحركة درامية معبرة) :

يبدأ النص بالمؤلف (راوية) . يتضح لي أنه يكتب هذه الرسالة مضطرا. ذلك لأنه يشك في نوايا (ابن القارح) – الذي هو بطل الرواية – لذلك يفتتحها بهذه العبارة :

((المعري : قد علم الجبر الذي نسب إليه جبرئيل))

***مهمة الإخراج :**

تجسيد هذا الاضطرار والتعبير عنه بالصورة الصوتية الدرامية , والجمالية , وبالصورة الحركية الدرامية والجمالية . ويتحقق ذلك بما يأتي :

١- يكون على ممثل دور أبي العلاء ((إظهار حيرته في بداية أماليه لمفتتح الرسالة , بالتعبير الحركي الذي يوحي بعد الراحة , بالتأمل , واستعراض الكلمات , والصورة والدلالات , عن طريق الذهن . وبالتمليل في جلسته

الأرضية , مما يلفت أو يشد انتباه (ناسخه) وتلميذه فإننا نري انعكاس ما بداخله ظاهرا على وجه تلميذه الذي لم يعتد ذلك منه .

وربما ساعد على إبراز ذلك لفظ (المعري) لحرف (قد) ثم توقفه برهة عن مواصلة إصدار صوت يحمل بقية عباراته , وكأنه يراجعها في داخله قبل التصريح بها . وهذا ما يجعل تلميذه يميل على قرطاسه بعد أن حبر قلمه , فيخط (الحرف) ثم يظل على حالته منكفئا على وجهه في قرطاسه , وما يلبث هكذا حتى يفقد الأمل في وصول صوت أستاذه حاملا العبارات الافتتاحية التي أعمل فيها فكره , فيظل القلم ثابتا على مركز بداية الحرف الأول من الكلمة التالية – وهو ما لم يره الجمهور بالقطع إلا في التصوير السينمائي – لـ (قد) في حين يرفع ناظريه رويداً نحو شفتي أستاذه انتظارا للكلمة التالية التي تظهر على وجهه أنه استشفها من بين ثنيات وجه أستاذه . ولما يئس من صدورها بصوت أستاذه , كان عليه إصدار فعل يدفع أستاذه إلى رد فعل : (استكمال جملته) .

٢- يعيد الناسخ على مسمع أستاذه لفظ (قد) التي سبق أن أملاه إياها , ودافعه إلى ذلك حث أستاذه على إكمال إملائه وإعلامه بأنه انتهي من نسخ ما أملاه إياه على أساس افتراض قائم على أن (المعري) أعمي , ولم ير أن ناسخه قد انتهي من كتابة اللفظ الذي أملاه عليه . من هنا وجب على الناسخ تنبيهه كأن يكرر بصوته ما أملى عليه .

دافع الإخراج إلى هذا التصوير الافتراضي للتجسيد السابق :

ودافع الإخراج إلى ذلك التكرار : هو ترسيخ تردد (المعري) في إملائه بما يجسد شكه في (ابن القارح) الذي يملي الرسالة من أجله , أو هي رد عليه . كما أن للإخراج دافعا آخر أهم (حسن الاستهلال), ذلك العنصر المهام من عناصر الفن , حيث يكون مهماً للغاية كعنصر جذب , بما يتركه من انطباع أولى يجذب المتلقي , ولا ينفره , أو هو يهيؤه للدخول الشعوري في عالم الأحداث المعروضة أو الإحاطة العقلية الأولية بمفاتح الغيب في

فكرتها الأساسية التي سوف تظهر لنا مجسدة بعناصر منها المعروض علينا.[١١]

٣- يكون على (المعري) إذاً : أن يرد على فعل تلميذه بكلماته المنصوص عليها في الحوار . فيقول : (قد علم الجبر) .

٤- ولأن التوكيد عنصر من عناصر الفن , يستخدم للفت الانتباه إلى أهمية قول , أو فعل , أو حدث, أو رمز , أو شعور , أو منظر , أو موقف , ولأن (الجبر) هو اسم (الله) خالق كل شيء , (ومحصي كل شيء عددا) (خالق الإنسان وفعله) عند (الجبرية) من اهل الكلام , وأراد المعري هنا أن يضفي على محتوي نصه فكرة الجبرية كمبرر حتمي للغفران , فقد ظهر المتكلم هنا , وهو المعري – الراوي – (جبريا) ليؤسس على مقولة إن الإنسان مجبر ومسير حتى تتحقق حتمية غفران من أجبره أو سيره لكل ما اقترف في دنياه , انطلاقا من اسمه (الغفور) . وهذا هو منطق الفكر الذي هو منطق الفعل . ومن هنا برزت –نظريا – حتمية مكان الأحداث التي سوف تصور لنا , وحتمية زمانها: (العالم الآخر) .. بعد الموت , أو يوم الحساب . وهو أمر وإن كان معلوما من (عنوان النص) إلا أن أهمية توكيد فكرة (الجبر) هنا لازمة لزوم توكيد ما ترتب على معتقد (الجبر)[١٢] من غفران الأفعال الخاطئة لمن ألزمه قدره بكل ما فعل منذ ولادته , وحتى موته .

– ولأن (التكرار) يصلح أداة للتوكيد فقد يكون مناسبا أن يردد ممثل دور التلميذ (الناسخ) جملة (أبي العلاء) نفسها: ((قد علم الجبر الذي نسب)).

ولأن (التنويع) عنصر آخر من العناصر المهمة في الفن , فان ترديد (الناسخ) لقول : (المعري) لابد يختلف من حيث الأداء الصوتي ليأخذ لونا أدائيا آخر , يختلف في زمنه عن الزمن الذي استغرقه المعري في أدائها , فالصوت عند لفظه مرتبط بالفكرة من وراء الكلمات بنسقها المحدد في الذهن سلفا, ومن ثم يخرج أسرع من خروجه ترددا من فم مخرجه

الأصلي ذلك لان المردد – هنا – شخص آخر , وله طبيعة أخري في الأداة, وفي الأداء , وفي الدافع (فالناسخ) – هنا – يردد الجملة مصاحبة في لفظها لقلمه . فهو يرسمها بلسانه لفظا مطابقا لرسمه لها بقلمه . وهذه ضرورة تحتم التنويع الادائي لجملة واحدة تقال في زمن تال على زمن قائلها الأول , تقال على لسان غير لسان صاحبها الذي كانت له طبيعة مختلفة , ودافع مختلف ومن ثم اداء مختلف.

دافع الإخراج (الخاص) :

هذا بالإضافة إلى دافع فني خاص بالإخراج , وهو التغلب على قضية أخري خاصة بطبيعة لغة المسرح , التي خلت من الانسيابية – هنا – فالتركيب اللغوي للجملة صعب هنا لعدم تمكن المستمع من إيجاد مقابل دلالي معنوي للفظة (الجبر) بالسرعة المطلوبة لعمليتي الإرسال والاستقبال الآنية في المسرح , ذلك لأن اللفظة ليست من ضمن الاستعمالات الخاصة بعصرنا.

وإذا كان تكرار جملة (قد علم الجبر) يعطي للسامع فرصة كافية للتفكير في مقابل دلالي عصري للفظة (الجبر) ؛ فان ذلك يضعنا أمام إشكالية أخري تتعلق بالزمن الذي يستغرقه العرض , ذلك لأن النص يحوي الكثير والكثير من الكلمات التي لا يهتدي إلى معني لها إلاّ عن طريق المعاجم , مثل (حضب , طمريّ , حماطة , الناكزة , الأسود , الشجاع , موم , ملاوة , الصمر, خزامي , ذات أنواط , اللغبة , الفور ومسبل) [١٣].

ولما كان ذلك المقابل الدلالى والمعنوي للكلمات متعذر على جمهور عصرنا بالسماع , وكانت لغة المسرح لغة معبرة , مشتركة بين السماع والرؤية في آن واحد , وكان للابتكارات الحديثة في (السينما) وتكنولوجيا المؤثرات الضوئية والسمعية دورها ؛ فقد بات في الامكان التغلب على مشكلة المعني من وراء ما افتقدت دلالته من ألفاظ التصغير المستعملة في عصرنا الحديث وذلك بإيجاد مقابل مرئي لها , يدخل في نسيج الصورة التعبيرية , ويؤكد الموقف الدرامي . فاللدالة على أن المقصود بالجبر هو

(الله)؛ يمكن استخدام بعض الشرائح ((الفيليمية) بحيث تصور مناظر من الكون , تدل على أن كل شيء في الكون يسير وفق ترتيب لا قدرة لبشر عليه . أو بعرض لقطة من (فيلم) يؤكد ذلك المعني . كما يفعل مثل ذلك وفق ترتيب فني منسجم , بمنظر لحيات أو ثعابين تأوي إلى شجرة جافة ؛ حين يقول (المعري) : ((إن في مسكني حماطة , ما كانت قط أفانية , ولا الناكزة بها غانية))فلو توازي مع قوله لهذه الجملة منظر لشجرة جافة يتسلقها ثعبان خبيث , وتبادل هذا المنظر السينمائي مع منظر آخر يصور قلبا بشريا , أو توحد لقطه لـ (حماطة) مع حركة من كفه وبطنها للداخل على موضع قلبه لكان المعني من وراء لفظه لكلمة (حماطة) واضحا , بارتباطها مع الجملة التي تليها من حواره : ((تثمر من محبة مولاي الشيخ الجليل – كبت الله عدوه , وأدام رواحه إلى الفضل وغدوه)) . أو أنه يلجا مع الكلمات المستوحشة إلى ترجمة فورية مكتوبة ضمن تصميم المنظور , مثل حالة الترجمة الفورية بأسفل شاشة العرض السينمائي , فمثل هذه العناصر الفنية يمكن اللجوء اليها لحل مشكلة اللفظ المهجور؛ بمقابل تجسيدي مرئي ومصاحب للفظ الغامض المهجور وهو ما يقابل مهمة الشروح والهوامش في الكتاب المقروء . تقول د. عائشة عبد الرحمن : ((ونقدر أن نص الغفران , من تراث القرن الخامس الهجري , وليس من اليسير على قرائه اليوم أن يفهموه , إلا من كان منهم على علم بتاريخ العربية والإسلام , مع دراية لغوية عالية .. ومن هنا تبدو الحاجة إلى شروح هامشية , لما هو مظنة الغموض أو الالتباس)).(١٤)

*** الرمز والمقابل التجسيدي :**

للرمز في المسرح صفة تجسيدية مرئية أو مسموعة أو هي تتجسد في صورة : مرئية , ومسموعة في زمن تلقيها . والكلام في النصف الأول من المقدمة الدرامية عن (القلب) وعن علم الله بما تخفيه القلوب ؛ لذلك لزم عند الإخراج إيجاد مقابل تجسيدي للرمز . فالمعري – الراوي – يتحدث في مقدمة النص الدرامي وهو يملي رسالته عن القلب عدة مواضع متنوعة :

(أ) يرمز إلى قلبه بأنه شجرة خضراء – بحب الناس – لا تأوي إليها الحيات , وأن قلبه عامر بحب (ابن القارح) , إذ يصفه (بالحماطة) التي لم تكن أبدا جافة .

(ب) يصف شوقه لابن القارح : ((وإن الحماطة التي في مقري لتجد من الشوق حماطة)) فالقلب الذي استقر في جسده يجد حرقه من الشوق إلى ابن القارح.

(جـ) ينفي عن قلبه أن يكون ثعبانا ذكرا , يسكن بين شقوق الجبال , ومهاويها ليقطع الطريق على أحد في صيف أو شتاء ((وأن في طمري لحضبا ما هو بساكن في الشقاب ولا بمستشرف على النقاب , ما يظهر في شتاء ولا صيف, ولا مر بجبل ولا خيف)) .

(د) يصف إضماره لمحبة ابن القارح بما يفوق ما تضمره الأم لولدها سواء أكانت من ذوات السموم أم كانت غير سامة . ((يضمر من محبة مولاي الشيخ الجليل , ما لا تضمره للولد أم , أكان سمها يذكر أم فقد عندها السم)).

(هـ) يصف قلبه بأنه (الأسود) والأسود هو القلب , وهو الثعبان السام أيضا . والأسود الذي هو قلبه عزيز عليه أكثر مما يعز عنترة على أمة زبيبة , وأكرم عنده وأحق بالإيثار مما ذكر من أمثلة)).

(و) وقلبه معظّم عنده .

(ر) وهذا القلب لا يبرح مولعا بذكر ابن القارح .

(ح) وهو يقرب لابن القارح ما رمز إليه (قلبه) بأمثلة مختلفة , حيث هو قلب ككل قلوب الناس , سواء المشرك منهم مثل (الأسود بن زمعة) أو المؤمن مثل (الأسود بن عبد يغوث).

(ط) يقرب له ذلك بحقائق منها أن ما رمز إليه – قلبه – لا يفارق الواحد منا حتى يموت . فما فارقه أبو الاسود الدؤلى في عمره طرفة عين . وهذا إطراء لأبي الأسود الدؤلي في حال راحته أو في حال تعبه

(ى) وهو أيضا (القلب) الذي ألف فراش ((سودة بنت زمعة بن قيس))
زوج النبي .
(ك) وقد دخل القبر مع (سوادة بن عدي بن زيد) أي مات قلب ((سوادة
بن عدي)) بموته . فهذه أوصاف القلب الإنساني وحالاته , وكلها
تنويعات كما نري على شيء واحد .

الدافع إلى تعدد الصور لشيء واحد :

ولربما كان الدافع من وراء تعدد صور القلب الإنساني , تغير حالات القلب الإنساني مع رغبة (المعري) في الإلحاح على حالات التقلب الإنساني عن طريق الرمز (بالقلب) الإنساني , بصفته رمزا للعواطف والمشاعر وتقلباتها . وهذا يعكس مدي شك المعري – راويا – في ابن القارح . والتعرض للدافع – هنا مهم للغاية , طلباً لإحاطة المخرج والممثل بكل ما يتعلق بالقول أو بالفعل .

- لماذا يلح (المعري) على هذا المعني فيكرره أو ينوع عليه ؟

لفهم هذا يتوجب على الممثل اللجوء إلى تحليل جملة ما قاله في صوره المتعددة تلك وتحويله بعد الفهم إلى أقرب صورة تجسيدية صوتية ومرئية معبرة ومكثفة بما يلائم إرسال واستقبال آني حاضر .

على أننا نقدم – هنا – مجرد أمثلة تطبيقية تدعم الأساس النظري للتجسيد الصوتي في حالة أو أكثر من حالات الأداء , التي قد تكون حالة سرد أو تكون حالة تجسيد أو تكون حالة تشخيص لموقف أو شخصية أو فكرة أو صوت أو شعور أو رمز أو تكون حالة تجسيد فتشخيص ثم ارتداد إلى التجسيد مرة أخري عن طريق مستويات الأداء الصوتي .

أساس نظري وتطبيقي لصورة صوتية تمهيدية :

يعتمد التمهيد عن طريق الحوار على كلام شخصية واحدة تهيىء لموقف سوف يتم تصويره أو لشخص أو أكثر سيحدثون حدثا . أو لفكرة أو لشعور سوف يتجسد . وقد يكون كلامها تعليقا تلخيصيا على موقف كان قد تم خارج دائرة ما هو معروض على الجمهور لاستحالة ذلك أو لكونه قد تم

في مكان ناء أو زمان مشهد حي . أو تعليقا نقديا على مشهد أو شخصية أو موقف أو فكرة أو شعور أو حدث أو فعل قد تم أمام الجمهور .

وقد يكون مثل ذلك الكلام للكورس , ويكون غرضه نقل الأغراض التي طرحتها .

المعالجة الصوتية لحوار شخصية درامية

بهدف التمهيد لمشهد مسرحي ونمثل له بمشهد (نزهة في جنة الغفران):

أبو العلاء (ممهدا): ((ثم انه ادام الله تمكيته , يخطر له حديث شيء كان يسمي النزهة في الدار الفانية فيركب نجيبا من نجب الجنة ويسير ومعه شيء من طعام الخلود فإذا رأي نجيبا يلمع بين كثبان العنبر رفع صوته متمثلا بقول البكري" : فهذا الحوار يمهد لمشهد ابن القارح على فرسه في الجنة , يترنم بشعر الاعشي , ((وإذا بهاتف غير مرئي لابن القارح يهتف به)) وعلى هذا يدور بينهما المشهد أو يجسد بوساطتهما :

ابن القارح : ليت شعري متي تخّب بنا النا قة نحو العذيب فالصيبون
محقبا زكرة وخبز رقاق وحباقا وقطعة من نون

هاتف : أتشعر أيها العبد المغفور له , لمن هذا الشعر ؟

ابن القارح : نعم , حدثنا أهل ثقاتنا عن أهل ثقتهم يتوارثون ذلك كابر عن كابر , حتى يصله بأبي عمرو بن العلاء , فيرويه لهم عن أشياخ العرب .. أن هذا لميمون بن قيس بن جندل ..

الهاتف : أنا ذلك الرجل , من الله على بعد ما بصرت من جهنم على شفير , ويئست من المغفرة والتكفير .))

ويتدخل الراوي بالتعليق لإيضاح حقيقة تاريخية متعلقة بالأعشى لبيان حالته الماضية التي أملت على الناس في زمنه فرض لقب الأعشى عليه ووصف حالته التي انقلب إليها في الجنة بعد أن غفر له :

أبو العلاء : يلتفت إليه الشيخ هاشا مرتاحا , فإذا هو بشاب قد صار عشاه معروفا وانحناء ظهره قواما موصوفا))

ولئن جعلت أستاذتنا هذا التعليق مجرد إرشاد وصفي مما يوضع عادة بين الأقواس ليرشد الي الحالة أو الموقف أو إلى الشعور أو إلى الظواهر أو البواطن أو الماضي أو المستقبل أو الغائب وهو ما قد يأخذ به المخرج أو يهمله فإنني أجعله كلاما منطوقا علي لسان (أبي العلاء) – راويا – معلقا علي شخصية الأعشى علي ماضيها حتي تتضح للمشاهد م' كانت عليها خلقة الأعشى (صفة العشي الليلي) وانحناء جسمه ليفرق ما بين حالتها قبل أن يغفر لها (في الدنيا) و حالتها بعد الغفران :-

ابن القارح : أخبرني كيف كان خلاصك من النار و سلامتك من قبيح الشنار؟

وهنا ينتقل الأداء إلى مستوي آخر حيث يصور حالة يسترجع فيها الأعشى مرحلة أو موقفا مضي موقفا سابقا علي دخوله هنا أو ترتب عليه .. دخوله – هنا – وهو صراعه في الموقف العظيم من أجل حصوله علي تصريح لدخوله الجنة ثم حصوله علي مكانه في الجنة و علي هيئته الجديدة – فيها – فهو صراع مسترجع أو يعاد تصويره :-

الأعشى : سحبتني الزبانية الي سقر, فرأيت رجلا في عرصات القيامة يتلألأ وجهه تلألؤ القمر والناس يهتفون به من كل أوب .

ولكن هذا الاسترجاع يرتقي من حالة الوصف – وصف منظوره المرئي للموقف إلى حالة تشخيص ذلك بمحاولة تصوير ذلك باقتباس أو استعارة صوتية , تقرب للمتلقي طبيعة ما حدث بالصوت وبالصورة من خلال وجهة نظر المشخص (الأعشى) : حيث شخص صوت (الناس) الذين يهتفون من كل أوب أو ناحية :

((يا محمد يا محمد , الشفاعة الشفاعة , نمت بكذا و نمت بكذا))

فالأعشى يشخص بصوته و شعوره أصواتهم و مشاعرهم و حركاتهم التعبيرية كما لاحظها ليعطينا مع ابن القارح انطباعه عن هؤلاء الناس الذين تشفعوا بالنبي ﷺ ثم ينتقل :

((فصرخت في أيدي الزبانية : يا محمد . فزجرهم عني و قال : ما حرمتك ؟ فقلت , أنا القائل :

ألا أيهــذا السائــل أيــن يممت	فإن لها في أهــــــل يثرب موعدا
فآليــت لا أرثي لـــها من كلالة	ولا من حفي حتي تـــلاقي محمدا
متي تناجي عند باب بن هــــاشم	تراخي , و تلقي من فــواضله ندا
أجدك لــم تســـمع وصاة محمد	نبي الإله حين أوصي و أشــــهدا
إذا أنت لم ترحل بزاد مــن التقي	وأبصرت بعد الموت من قد تزودا
نــدمت علي أن لا تكــون كمثله	وأنك لم ترصد لما كان أرصـــدا
فــإياك و المــيتات لا تــقربــنها	ولا تأخذن سهما حديدا لتقصـدا
ولا تــقربــن جــارة ان ســرها	عليك حرام فانكـــــحن أو تأبدا
نبي يــــــري ما لا يرون وذكره	أغار العمر في البـــــلاد و أنجدا

وقلت لعلي :

(وكنت أومن بالله و بالحساب و أصدق بالبعث و أنا في الجاهليـــة الجهلاء , فمن ذلك قولي : ....)

وهو في انتقاله من حالة تشخيصه للناس شاهدهم يتشفعون بـــالنبي إلى حالة تشخيصه لنفسه , فهو ينتقل من حالة تشخيصه لحالتهم و صوتهم – في حالة من التوحد الصوتي بينهم بما يعبر عن وحدة مطلبهم للشفاعة , الـي حالة تشخيص حالته التي حضته عليها حالتهم . ولكنه لكي يمهد نفسه أدائيــا للانتقال من حالة تشخيصه لهم الي تشـــخيصه لنفســه , تمــهيد بســيطا : (فصرخت في أيدي الزبانية):

وبعد أن مهد أو فصل بين حالتهم و حالته يصرخ مسترجعا صرخته الأصلية أمام النبي : ((يا محمد يا محمد)) ثم يعلق : ((فزجرهـــم عنـــي وقال :))

ثم انه يشخص (وداعة محمد ﷺ وحمله , بنقـــل قولـــه : ((مـــا حرمتك ؟)) ليمهد مقدما لنفسه : ((فقلت: أنا القائل))

*** مهمة الإخراج :-**

توجيه الممثل إلى تقسم الحوار إلى مستويات و مراحل أدائية فاصلة بين حالات التجسيد أو إعادة التصوير أو التشخيص أو التمهيد أو التعليق الإيضاحي أو التعليق النقدي في الصوت و في الحركة الجسمية و الدوافع الشعورية .

إضفاء عنصر التنويع لصنع نوع من التشويق و الحيوية بدفع القصيدة التي يقولها الأعشي إلى (ملحن) ليلحنها أو ليوقعها إيقاعاً موسيقياً مناسباً .

*** المنظورات في رسالة الغفران :-**

يختص الحوار غالبا في التعبير عن المسموعات علي حين يختص التعليق أو التمهيد أو الإخبار أو التوجيه الإرشادي الوصفي بالتعبير عن المنظورات .

والمنظورات في (غفران) المعري كثيرة و متنوعة و محملة بالإيحاءات الإيهامية التي يقصد بها تصوير (ما لا عين رأت) :

" **أبو العلاء :** وتجري في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكوثر يمدها في كل أوان ؛ من شرب منها اللغبة فلا موت , قد أمن هنالك الفوت وسعد من اللبن متخرقات لا تغير بأن تطول الأوقات . وجعافر من الرحيق المختوم عز المقتدر على كل محتوم . تلك هي الراح الدائمة .[١٦]

*** مهمة الإخراج في تجسيد المنظورات السريالية :**

أري أن الاستعانة بإمكانات عدسة التصوير ((السينمائي))تحقيق الصورة السريالية في العرض

*** المنظورات السريالية : -**

- هنا - أمر بالغ الحيوية , لتصوير مثل تلك الصور فائقة الجمال والسحر , تلك الصور التي لا تنتمي إلى عالمنا المعيش , ترغيبا للمشاهد في تمنيها على أن صاحب تلك الصور التي هي من عمل فنان مصور سينمائي

يعمل في تناغم مع عمل المخرج ليحقق رؤيته مع صوت ممثل دور (أبي العلاء المعري). فبداية التشخيص عند هذه العبارة التالية من مونولوج (الراوية) , لكن تصويرها يمكن أن يكون بالصورة الصوتية فحسب , كما يمكن استخدام حيل السينما لتجسيد مرئيات مناسبة تؤكد ذلك تأكيدا تخييليا ايهاميا لحالة صعود ابن القارح للسماء وعروجه إليها على سلم من كلماته التي وردت في رسالته إلى المعري :

((ولعل سبحانه , قد نصب لسطورها المنجية من اللهب , معاريج من الفضة أو الذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الراكبة إلى السماء , وتكشف سجوف الظلماء , بدليل الآية : إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه))[١٧].

وفي هذه العبارة السابقة وصف لطبيعة المكان وأوصافه وملحقاته والإضاءة فيه وطبيعة المنظر في التصور؛ مما يساعد المخرج والمصور على تجسيد الصور التي يمكن أن تصاحب قول الراوي . فالمكان هو السماء , ثم هو الجنة التي غرس فيها كلام (ابن القارح) فأصبح شجرا محملا بالثمار التي هي على وشك الاجتناء وهو شجر عظيم يظل المكان بظل عظيم , مع أنه ليس كشجر الجاهلية العربية الذي عرف بـ (ذات أنواط) وهو شجر كان الجاهليون يعلقون فيه تعاويذ باسم نسائهم وبناتهم ؛ح عندما يذهبون للحرب أو يسافرون لتجارة , دليلا على أنهم قد تركوا نساءهم مصونات, ولئن عاد فوجد الرباط مفلوتا ، فإن ذلك ليكون دليلا على تفريطها وخيانتها له من ثم فهو يعاقبها مفترضا سوء تصرفها[١٨] .

حتى الحركة الجسمية , فيها طبيعة الحتمية هنا , كما تضمنت كلمات الراوي إمكان افتراض حركة جسمية للشخصيات .

أبو العلاء : ويعمد إليها المغترف بكؤوس من العسجد , وأباريق خلقت من الزبرجد ينظر منها الناظر إلى بدي ما حلم به ((أبو الهندي)) رحمه الله . فلقد آثر شراب الفانية , ورغب في الدنيا الدانية[١٩]

وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجد محفور , وياقوت خلق على خلق الفور (الظباء) من أصفر وأحمر وأزرق , يخال أن لمس أحرق , كما قال الصنوبري :

خيله ساطعـا وهجه فتأبى الدنو إلى وهجه

وفي تلك الأنهار أوان على هيئة الطير السابحة , والغانية عن الماء السائحة فمنها من هو على صور الكراكي , وآخر على شكل المكاكي , وعلى خلق الطواويس وبط , فبعض في الجارية وبعض في الشط ينبع من أفواهها شراب , كأنه من الرقة سراب لو جرع جرعة منه الحكمي (أبو نواس) لحكم أنه الفوز القدمي . وشهد له كل وصاف الخمر , من محدث في الزمن , وعتيق في الأمر . ((إذا كانت هذه النطفة ملكة لا تصلح أن تكون برعاياها مشتبكة))[٢٠]

((ويعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفي)) وهو ما كسبته النحل الغادية إلى الأنوار , ولا هو موم متوار , ولكن قال العزيز القادر : كن فكان بكرمه أعطي الإمكان))[٢١]

***إيقاع الكلمات يخلق إيقاع الصور :**

تنبع الحركة من الحوار , كما تنبع من الإرشادات , ومثل هذه الفقرة من حوار المعري – راويا – تلزم المجسد لحركة المشهد وخلق إيقاعه العلم بإيقاع منظورات وصور مؤكدا أو مطابقا لإيقاع الكلمات ومفسرا لرموزها ومعانيها .

أبو العلاء : وإذا من الله تبارك اسمه بورود تلك الأنهار صاد فيها الوارد سمك حلاوه لم ير مثله في ملاوه (برهة) ولو بصر به ((أحمد بن الحسين)) (المتنبي) لاحتقر الهدية التي أهديت إليه فقال فيها :

أقل ما في أقلها سمك يلعب في بركة من العسل

فأما الأسماك الخمرية فتلعب . فيها أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية وما يسكن منه في العيون النبعية , ويظفر بضروب النبت المرعية , إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجوهر , المقابلة بالنور

الباهر . فإذا مد المؤمن يده إلى واحدة من ذلك السمك , شرب من فيها عذبا لوقعت الجرعة منه في البحر الذي لا يستطيع ماءه الشارب , لحلت منه أسافل وغوارب , ولصار الصمر (النتن) كأنه رائحة خزامي سهل (نبت زهرة طيبة)[٢٢]

*** مستويات الميزانسين (حركة الممثلين) :**

بعد تحليل النص يقسم إلى مستويات يوضع لكل منها تصور تخييلي يتم بعد ذلك تنظيمها في صور تجسيدية تعبيرية[٢٣] , وقبل البدء في تنظيم خطوط الميزانسين في الغرض المسرحي ينبغي تقسيم النص نفسه إلى عدد من المستويات.

ولما كنت قد توصلت إلى أن نص (الغفران) قد انقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية منها الواقعي ومنها السريالي ومنها الملحمي فإنني عند وضع نظام لخطوط الميزانسين ينبغي تحديد العناصرْ الملائمة لتجسيد كل مستوي منها مع شرح لأسباب اللجوء إلى استخدام هذا العنصر أو ذاك .

<u>١- المستوي الواقعي :</u>

وهو ما يرتبط بمجتمع (الراوي) : (أبي العلاء) حيث يقوم برواية الأحداث . وهذا يقتضي من الإخراج أن يتضمن في خطته بشأن الديكور والملابس توخي العصر (القرن الخامس الهجري) بحيث يعبر الديكور وكذلك الأزياء والملحقات الخاصة بالحدث وبالشخصية الرئيسية (الراوي) وبالشخصية المقترحة من المخرج وهي تلميذه الذي يتلقى الأمالي ويدونها في الرسالة (رسالة الغفران) بحيث تصبح كل منهما شخصية واقعية تتوافق مع هذه الحقيقة التاريخية من دولة العباسين الثانية في (معرة النعمان) التابعة لحلب , حيث منزل (أبي العلاء) (الراوية) .

ويتكرر هذا المنظر وهذه الملابس مع كل مشاهد الراوي في العرض , ولا شك أن الحركة في هذه المشاهد تتسم بالواقعية التاريخية .

٢- المستوي السريالي :

وهو قائم في المشاهد الاستطرادية التي يتخيلها الراوي للجنة والنار والموقف العظيم وهي مشاهد تحوي مناظر فائقة الخيال ومن الضرورة بمكان توافق المناظر والملابس والملحقات مع مشاهد الجنة والنار والصراط وحيث ضرورة تجسيد تلك الأماكن بملحقاتها تجسيدا فيه من الخيال الفائق والإيهام الشديد بما يمكن من تصوير الأماكن والأزمنة الميتافيزيقية .

والحاجة إلى استخدام هذا المستوي في الميزانسين ملحة حيث تربو شخصيات (الغفران) على خمسمائة شخصية . وهذا أمر مستحيل توفيره في عرض مسرحي واحد على خشبة المسرح . وكذلك تبدو الحاجة إليه لتصوير تنوع الأمكنة والأزمنة والأجواء تنوعا لا ينهض به المنظر المسرحي الذي يواكب البطء حركته ومن قبل ذلك بناؤه هذا إلى جانب تكاليفه الباهظة والوقت الذي يحتاجه تنفيذ بناء الديكور . وهو أمر تستطيع (الكاميرا السينمائية) توفيره بتصوير مناطق أثرية أو غابات أو حدائق أو بحار أو سماوات بما تحويها من كائنات عجيبة . كما أن هناك (أفلاما) عالمية مصورة لمناسبات عديدة ويمكن الاستعانة بها أو بشرائح مرئية لمناظر منها تصلح لتجسيد عالم الغفران الفردوسي أو الجهنمي .. الخ .

ومثل هذه الحلول تتيح لا شك متابعة الأحداث في يسر , يقول صلاح أبو سيف: ((يرتكز البناء السينمائي إلى خاصية التتابع المستمر للأحداث دفعة واحدة دون توقف)) ((وفي المسرح وبسبب وحدة المكان يتعين بناء المناظر , وفي السينما يمكن تصويرها))[٢٤] .

سريالية البطل في نص الغفران :

لما كان (المعري) يؤكد في تصوير لشخصية بطله (ابن القارح) عدم ملاءمة (ابن القارح) للجنة وعدم ملاءمته للنار وللموقف العظيم كذلك. فهو شخص غير منتمي لأي من هذه المستويات الأخروية . ولربما أكدت الكاميرا هذا المفهوم مساعدة للتجسيد المسرحي حيث يمكن عن طريق التصوير إبراز ابن القارح في صور متعددة قد تبدأ من حيث وجوده على

خشبة المسرح في مشهد من مشاهد الجنة ولكنه سرعان ما يبدو في أهل الجنة في الحدث المسرحي غريبا عن هذه الجنة . وكذلك الأمر بالنسبة لأحداث (النار) وأحداث جنات الحيوان والطيور والأشجار والحشرات التي تتحول أمام البطل (ابن القارح) بقدرة قادر إلى نساء جميلات شبه عاريات أو هن كذلك وفي أوضاع راقصة. وهذا بالتأكيد . مستحيل التجسيد على خشبة المسرح مهما كانت الحيل إلا باستخدامات تقنية متقدمة ليست في حوزتنا. مع أنها قد تكون موجودة ومستخدمة في المسارح المتقدمة في أمريكا وفي أوروبا حيث استخدامات الكمبيوتر والمؤثرات الفنية الخاضعة لنظمه. يقول صلاح أبو سيف "وفي المسرح فإن عنصرا واحدا هو الذي يمثل ألا وهو الممثل , أما في السينما فكل الأشياء المرئية ممثلة)) ولابد لممثل الدور هنا من أن يجد طريقه للأداء[٢٥] المغاير لشخصيات كل مشهد فردوسي أو جهنمي يتواجد فيه حتى يجسد حالة عدم تلاؤمه معهم .

٣- المستوي الملحمي :

على أن هناك مواقف نقدية مقصودة من الكاتب نفسه سواء في التوجهات المباشرة أو التوجيهات غير حوار (الراوى) وكذلك في بعض العبارات والكلمات غير المفهومة تستلزم لونا من التغريب الذي هو عمود (المسرح الملحمي) البريشتي[٢٦] وذلك حتى نخفف من شدة الإيهام ولإحلال التغريب حتى يشعر المتفرج أن هذا مصنوع وليس حقيقي وحتى يقف موقفا نقديا مما يري أو يسمع بإعمال عقله وهو هدف للمؤلف هنا أيضا , حيث يتخذ المنطق العقلي في تناول الظواهر الميتافيزيقية وفي تناول بعض المعتقدات الأخروية في المشاهد التي وردت في كتب الدين وعلى وجه الخصوص في القرآن وجسدها نص الغفران الدرامي . ولكي يتجسد ذلك على المسرح بما يوافق طبيعة الكاتب الجدلية تحتم استخدام أسلوب التغريب عن طريق استخدام الشرائح الفيليمية أو اللافتات أحيانا أو العروض السينمائية والأقنعة وهي وسائل استخدمها المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي بعده .[٢٧]

كما يمكن استخدام العرائس في تصوير بعض الشخصيات المنقلبة عن حيوانات أو ثعابين أو أشجار وكذلك في تصوير الحيوانات والحشرات والأشجار نفسها في الجنة بمستوياتها وهذا مما يسهم في تخفيف حدة الايهام وتحقيق عنصر التغريب الذي يسلب الايهام ويحل مشاكل كثيرة في خلق المقابل التجسيدي لبعض الحيوانات والطيور .. الخ التي تتقلب من صورتها المعروقة والمحددة إلى صور نساء جميلات راقصات أو مغنيات لابن القارح بطل هذه المسرحية الأخروية .

خـاتمة :

وعلى ما تقدم يتحتم التوفيق بين ثلاثة أساليب فنيـة لتسـتخدم فـي اخراج نص رسالة الغفران على المسرح:

١- أسلوب الواقعية التاريخية لمشاهد (الراوي) الواقعية استنادا إلى عصـر تاريخي بعينه وهو القرن الخامس الهجري من حيث الديكور والملابـس والملحقات مع محاولة تكتشف طبيعة مناسبة للاداء .

٢- أسلوب السريالية حيث الإغراق في الايهام لتجسيد مشاهد الجنة والنـار وما تحويها من كائنات عجيبة وخرافية لها القدرة علـى التحـول مـن شجرة إلى امرأة ومن حية إلى راقصة ومن (أوزة) إلى مغنية وعازفة على آلة موسيقية .. الخ.

٣- أسلوب الملحمية حيث عنصر التغريب أو ابطال الايهام والدعوة للوقوف موقفا نقديا مما يعرض بما يوافق المنطق العقلي الجدلـي , أي بصبـغ المشاهد السريالية بصبغة عقلية مقبولة لعصرنا وذلك بالتعقيب النقـدي عليها سواء بالسرد على لسان الراوي أو بعنصر فني آخر كالعرائس أو الأقنعة أو شرائح السينما .

ولا يتبقى إلا تنظيم ذلك كله وفق كل مستوي تمهيدا للمرحلة التنفيذية وهي الإنتاج.

وبعد فهذا مجرد تصور نظري , حاولت فيه لفت نظر رجال المسرح والسينما والتليفزيون إلى قيمة عمل عظيم هو (نـص رسـالة الغفـران) للمعري , وهو إلحاح فنان مسرحي قبل أن يكون إلحاح بـاحث أكـاديمي , واجد فواصف , ولقد وجدت مثلما وجـدت د. عائشـة عبـد الرحمـن أن (الغفران) مسرحية , وأرادت تأكيد بحثها بوضع منهج نظري لتجسيد تلـك المسرحية على خشبة المسرح , على الرغم من أن بعض فناني المسرح قـد تناولوها نصا وعرضا مسرحيا في مصر وفي تونس من قبل .[٢٨]

في إخراج مسرحية واقعية بأسلوب غير واقعي

من الآراء المستقرة حول فن الإخراج أن أسلوب إخراج نص مسرحي لا يفارق أسلوب النص المسرحي موضع الإخراج . غير أن هناك دائماً استثناء في كل قاعدة فكثيراً من النصوص يتم تفسيرها ومن ثم تجسيدها عرضاً مسرحياً اعتماداً على أسلوب مغاير لأسلوبها الأدبي أو الفني ويدخل مثل ذلك التجسيد في إطار التجريب . ولنا مثال في التصوير الإخراجي الذي أعده بريشت في إخراجه لمسرحية صمويل بيكيت (في انتظار جودو) إذ أعد شرائح فيليمية (slides) تسجل لقطات حية للناس يعملون في التعمير وفي الزراعة وفي التصنيع بما يكشف عن العمل والإنتاج دون انتظار للمجهول والقعود وإضاعة الوقت في بلادة ظاهرة كما يفعل بطلا مسرحية (في انتظار جودو) وبذلك يعزل حالة البطلين (فلاديمير واستراجون) عن عالمنا الدنيوي المعيش ويصورهما حالة خاصة غريبة عن عالمنا وبريشت بذلك قد وظف أسلوب التغريب الملحمي في إخراج مسرحية عبثية الأسلوب .

على أن توظيف المخرج لأسلوب مغاير لأسلوب النص الذي يقوم بإخراجه لا يبطل المقولة السابقة حول وحدة الأسلوب بين النص المسرحي وإخراجه وإنما يشكل فحسب استثناء . ولكن كيف يمكن تصور ذلك في مسرحية عبثية مثل (في انتظار جودو) أن تخرج بأسلوب عبثي ؟! هذا ما سنقف عنده في هذا المبحث . كذلك نقف عند كيفية إخراج نص مسرحي واقعي مثل (بيت دمية) باللجوء إلى أسلوب رمزي .

أولاً : وحدة الأسلوب بين نص مسرحية (في انتظار جودو) وعرضها

ما زلت على يقين من أن أفضل وسيلة لتجسيد نص مسرحي في عرض مسرحي حاضر التأثير والتأثر هي تحليل المخرج للنص اعتماداً على النظرية السيميولوجية تلك النظرية التي تتيح للمخرج إمكان ترجمة الظواهر الخارجية ، من أحداث أو أشخاص أو أشياء أو أفكار أو رموز (كالكلمات أو الصور) إلى مدركات ذهنية متواضع عليها . خاصة وأن مسرح العبث

قد قام على فكرة انسلخت عن الفلسفة الوجودية المادية وهي فكرة السأم أو "الغثيان " بتعبير سارتر نتيجة لعبثية الوجود الإنساني فكراً وفعلاً ولغة وبواعث .

ولاشك أن الحاجة إلى الاستنجاد بالنظرية السيميولوجية بأنظمتها (اللغوية) التي تفسر فيها العلامات نفسها و (غير اللغوية) التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها بل تحتاج إلى وسائط سيميولوجية أخرى (الصورة - اللون - الرمز - الأيقونة) بتعبير ": بنفنيست " ؛ هذه الحاجة ضرورية لفهم الدلالة من وراء الصورة غير الكلامية التي استهل بها صمويل بيكيت افتتاحية مسرحيته (في انتظار جودو) حيث نص المشهد الافتتاحي على :

"(جلوس ستراجون على كومة من التراب محاولاً حل رباط حذائه دون جدوى)"[٢٩]

وبعد فترة من محاولة (ستراجون) تلك يدخل (فلاديمير) وهو ينزع قبعته عن رأسه ويضعها على رأسه في حركة آلية متكررة . فما دلالة هاتين العلامتين غير الكلاميتين ؟! وما علاقة ذلك بالحدث من ناحية وما علاقتهما بفكرة العبث أو السأم من الوجود البشري ومظاهره الفكرية والكلامية والعلاقاتية؟! ليس هناك شك في أن المسرحية العبثية والمسرحية الوجودية والمسرحية الملحمية والمسرحية التسجيلية ، كل منها تستهدف كسب التأييد للفكر النظري الفلسفي الذي تصدر عنه . وبذلك تكون (في انتظار جودو) بوصفها مسرحية عبثية توظيفاً للإبداع المسرحي في نصرة الفكر العبثي .

على المخرج بالضرورة الذي يتصدى لإخراج نص وجاهي من تلك النصوص التي تستهدف كسب التأييد لفكر فلسفي ما تأمل تلك العلامات غير اللغوية وتحليلها والكشف عن علاقاتها بالفكر الذي يفلسف الوجود أو الحياة أو الذات الإنسانية أو يفلسف الاشتباك الصراعي الطبقي سواء اتجهت نحو التبرير أم اتجهت نحو التفسير أم اتجهت نحو الحض على التغيير ، كما تعمل المسرحية المستقبلية على كسب التأييد للفكر العدمي .

تحليل الصورة في المشهد الافتتاحي العبثي :

لاشك أن وضع عدد من التساؤلات يشكل الركيزة الأساسية في تحليل الصورة المسرحية .

- ما دلالة الصورة في المشهد الافتتاحي :

ما الذي يريد أن يوجزه لنا المؤلف عن طريق تلك الصورة ؟

إن الوصول إلى دلالة الصورة هنا يتحقق بثلاثية العلامة (بوصفها استعارة أيقونية) وبوصفها (شاهداً) وبوصفها (رمزاً)

الصورة الأولى في المشهد الافتتاحي :

أولاً : تدل كومة التراب على الكرة الأرضية ؛ لأن كومة التراب التي يجلس عليها " استراجون "هي معنى يفسر معنى آخر - بتعبير سارتر في تحديده (للدلالة) وكومة الأرض هنا علامة رمزية تعويضاً عن الأرض ، لأن كومة التراب هي استعارة تجسيدية للشكل الكروي للأرض . وهي دون جلوس ستراجون عليها تعد علامة أيقونية .

ثانياً : إن جلوس استراجون على كومة التراب يرمز إلى وجوده على ظهر الكرة الأرضية .

ثالثاً : في محاولة حل استراجون لرباط حذائه دون جدوى دليل على عدم قدرته على الانفصال عن حياته على الأرض أو الانفصال عن وجوده الجبري على الأرض وحذاؤه نفسه دليل على ثبات أقدامه على الأرض .

<u>الاستخلاص</u>: كومة التراب إذن بوصفها استعارة عن الكرة الأرضية فهي أيقونة **Icon** دون جلوس ستراجون عليها وعند جلوسه عليها تتحول الكومة إلى رمز للكرة الأرضية .

فإذا أدركنا أن مسرح العبث لجئنا إلى الإحالة المعرفية للفكر العبثي سندرك أن مسرح العبث يصور عبثية الوجود الإنساني فكراً ولغة واتصالاً ونلحظ أن وجود ستراجون على تلك الكيفية هو وجود جبري وأن المسرح العبثي له موقف من تلك الكيفية أو الخلل الذي وجد عليه ظاهر الوجود

الإنساني ، وعندئذ يمكننا إدراك دلالة الصورة في المشهد الافتتاحي لمسرحية (في انتظار جودو) حيث يحاول " استراجون " فك ارتباطه بالأرض بغض النظر عن تعثره في ذلك أو فشله وهذه صورة تمهيدية مبكرة لمحاولة تخلصه ورفيقه من حياتهما في النهاية وفشلهما .

أما الصورة الثانية في المشهد الافتتاحي نفسه : فتتشكل حين يظهر "فلاديمير" وهو يدخل إلى الفضاء المسرحي الذي لا يحتوي إلاّ على كومة تراب وشجرة جرداء وهو ينزع قبعته عن رأسه ويضعها ثم ينزعها ويضعها في حركة آلية متتابعة ، بما يوحي بأن هناك مشكلة ما في رأسه . والرأس رمز للفكر ، القبعة سترة للرأس وغطاء حماية وتلك هي وظيفة القبعة ، لكن مع نزعها ووضعها المتتابع آلياً فإن الوظيفة الدلالية تابعة لحركة القبعة وليس للقبعة ذاتها بوصفها علامة .

إن الذي يشاهد محاولة (ستراجون) المستميتة في فك رباط حذائه دون تمكنه من ذلك يشعر بلذة مصدرها إحساسه بالتفوق لأنه ليس مثل ستراجون غير قادر على حل رباط حذائه . ولا شك أن وسيلة تحقيق اللذة هي العلامة التي رأى فيها المتفرج دليلاً مادياً على فشل غيره في إنجاز أمر عجز عنه غيره - من ناحية ومن ناحية أخرى في فك شفرة العلامة - إذن " فاللذة المسرحية في معناها الصحيح ليست إلاّ لذة العلامة ، فهي من بين أشكال اللذة الأخرى أكثرها سيميوطيقية وذلك لأن العلامة هي ما يحل محل شيء ما ، بالنسبة لشخص ما ، تحت ظروف معينة ، العلامة هي ذلك البديل - ذلك الحضور الذي يمثل الغياب ، فهناك علامة للإله ، وقد تكون بكرة الخيط علامة للأم وتكون خشبة المسرح علامة لواقع غائب ، وهكذا يمكن النظر إلى المسرح إجمالاً باعتباره علامة لواقع غائب ، وهكذا يمكن النظر للمسرح إجمالاً باعتباره علامة لفجوة يتم ملؤها ، ولعله ليس من قبيل المبالغة القول: بأن فعل الملء هذا هو المصدر الرئيسي الحقيقي للذة المسرحية "(٣٠)

فاللذة تصدر نتيجة تجمع وتعقد العلامات والتعقيد في علاماتِ المشهد الافتتاحي (في انتظار جودو) يتحقق بدخول فلاديمير والحركة الآلية المتتابعة للقبعة نزعاً وتثبيتاً على رأسه ليتفاعل مع علامة استراجون .

فإذا ربط المخرج بين الحركة الآلية للقبعة على رأس فلاديمير وعبثية الفكر في نظر كتاب العبث ، فإن الدلالة ستتضح له وإذا ربط بين استراجون وتقاعس جهوده عن فك رباط حذائه وعلاقة ذلك بجلوسه على كومة تراب كعلامة رمزية للكرة الأرضية التي قيد عليها كوجود جبري يحاول الانفلات منه وربط ذلك بفكرة مسرح العبث حول الوجود العبثي في ظاهره لأمكن له تجسيد الدلالة في الصورة المسرحية للمشهد الافتتاحي بما يحقق أسلوب النص . ولا يكون عليه سوى حل المشكلات التنفيذية في حركة الممثلين كلغة مسرحية غير كلامية .

فالتجسيد الأدائي للتعبير عن الحياة الفكرية أو البلبلة الفكرية للبشرية متحقق بالحركة الآلية لفلاديمير في نزع قبعته ووضعها على رأسه بشكل متتابع دلالة على عبثية الفكر ، وإن قصرت دلالة تلك العلامة (القبعة) على شعوب بعينها تستخدم القبعة غطاء للرأس كأوروبا وأمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية وبعض البلاد الأسيوية ، إلاّ إذا صممت تصميماً خاصاً قائماً على عناصر تشكيلية من بلاد متباينة تتمثل فيها بلدان مختلفة . ولكن المشكلة تتبدى أمام المخرج في تجسيد عبثية الوجود الجبري لاستراجون فالدلالة على عبثية وجوده الجبري لابد أن تتجسد في طلبه الانفلات من مظهر ذلك الوجود الجبري في الوقت الذي هو مقيد فيه من قدمه (رباط حذائه) بكومة التراب التي يجلس عليها . والمخرج لا يستطيع ترك ممثل دور ستراجون جالساً طوال المسرحية على كومة التراب ليدلل على عدم قدرة الشخصية (الإنسان) على الانفلات من وضعه الجبري لأن ذلك الوضع الساكن في جلوسه يجلب الملل للمتفرجين . ومع أن الملل هو خير دلالة على فكرة العبث لكن العرض المسرحي فرجة قبل أن يكون فكراً . ولكن مثل هذا الوضع الساكن يشكل التيمة الرئيسية في مسرحية (نهاية

اللعبة) لصمويل بيكيت نفسه حيث (ويني) و (زوجها) يظلان في صفيحتي قمامة طوال الحدث المسرحي .

ومع ذلك يمكن لستراجون أن يتحرك مع اشتباك رباط حذائه بكومة التراب (رمز الكرة الأرضية) وبذلك تكون كومة التراب قد استعارت كروية الأرض ورباط الحذاء قد استعار القيد الجبري للإنسان بالعالم بوصف الإنسان موجوداً مادياً والحركة الآلية للقبعة على رأس فلاديمير قد استعارت البلبلة الفكرية وتكون كل تلك العلامات غير الكلامية استعارة لدلالة العبث . لأن طلب الانفلات مع وجود قيد جبري ومع وجود بلبلة فكرية وإن كان مطلباً منطقياً إلاّ أنه لا يتحقق في ظل ذلك الوجود الجبري للمادة وللفكر وطلب المنطق في بيئة لا منطق فيها هو العبث بعينه .

ثانياً : مغايرة أسلوب الإخراج لأسلوب النص المسرحي

إن الفكرة الأساسية التي تأسس عليها الحدث في مسرحية (بيت دمية)[٣١] هي " تحرر المرأة " فالحدث يعبر عن ذلك . ولكي يتحقق معنى التحرر لابد من وجود معنى يسبقه هو (القهر) ولكي يتحقق المعنيان (التحرر)

و(القهر) لابد من وسيلة تحقق المعنى الأول (القهر) ووسيلة ثانية تحقق المعنى الثاني (التحرر) ولأن الحدث الدرامي يقوم على إرادتين بشريتين مفعمتين بعاطفتين في حالة من الصراع المتنامي لذلك رسم هنريك إبسن (نورا) وسيلة لفعل التحرر ورسم (هلمر) زوجها وسيلة للقهر فكل منهما إذن كان علامة دالة على معنى معارض للمعنى الآخر . (حرية المرأة) في مواجهة (تسلط الرجل) ورسم (الصك) وسيلة يربط بها **أطراف الصراع :**

فالصك وسيلة نورا لإنقاذ هلمر والصك يربط كروجشتاد بنورا والصك يربط كروجشتاد بهلمر ويربطه بالبنك الذي يديره هلمر . وكل من هلمر وكروجشتاد مرتبط بسجل الماضي حيث كانا رفيقي عمل في البنك قبل فصل كروجشتاد . وكل من نورا ووالدها مرتبط بسجل وراثي حيث تفعل

نورا ما فعله أبوها من قبل . وكل من نورا وهلمر مرتبط برباط الزوجية من حيث الواقع المادي وهلمر على المستوى الرمزي يمثل بالنسبة لنورا الباب الذي يتاح لها الخروج منه إلى العالم الخارجي ولكنه مغلق أمامها دائماً ولكنها تجد الطريقة المناسبة دائماً للخروج منه والدخول إلى مسكنها الآمن بشكل دائم ومتكرر دون أن ينفتح أمامها ولا مرة من تلقاء نفسه .

وعلى ذلك يكون المخرج الذي يتصدى لتلك اللوحة المسرحية الواقعية قد توصل بالتحليل مستنداً إلى العلامات عبر وسائل بشرية (علامات) نورا ، هلمر ، كروجشتاد ، لند ، الطبيب وأخرى سينوجرافية (الصك – الباب) وعلامات إحالية (السجل الوراثي لنورا ووالدها – السجل الوظيفي لهلمر وكروجشتاد – السجل العاطفي لكروجشتاد وليند ولنورا وليند ولنورا والطبيب)

وتعمل هذه العلامات جميعها على تحقيق دلالتين متعارضتين تؤدي الأولى إلى الثانية :

الدلالة الأولى : قهر الرجل للمرأة .

الدلالة الثانية : تحرر المرأة من سلطة الرجل

والمخرج الجيد يبدأ عمله الفعلي عند اضطلاعه بإخراج عرض مسرحي بأن يتمثل دور الناقد للنص الذي بين يديه. وعن طريق ذلك يمكنه إذا أمسك بالمشهد المحوري الرئيسي للنص أن يقف على المعنى الكلي الذي أراد المؤلف التعبير عنه . والإمساك بتلابيب المشهد الرئيسي أو غيره في مجال الإخراج وسيلته المثلى تتبع علاماته وتحليلها والربط بينها وصولاً إلى دلالات الصورة المسرحية . أي أن عليه أن يكتشف نسبة الوسيلة إلى الموضوع ونسبة الوسيلة إلى التعبير . والموضوع في المشهد الرئيسي لمسرحية (بيت دمية) يتمثل في (قوامة الرجل على المرأة) والتعبير يتمثل في الدعوة لمناهضة المرأة لقوامة الرجل. حتى ولو أدى ذلك إلى خراب البيت .

تحليل المشهد الرئيسي في (بيت دمية) :

يعد مشهد اكتشاف هلمر لطبيعة التورط الذي وقعت فيه (نورا) عن طريق الصك (العلامة الأيقونية) الذي كتبته على نفسها لـ (كروجشتاد) ومواجهته لـ (نورا) هو مشهد الذروة الرئيسية في الحدث .. ففي هذا المشهد تتبلور علاقة الرجل بالمرأة لا بوصفها علاقة مشاركة زوجية ولكن بوصفها علاقة بين ذكر وأنثى إذ يتكشف فيها المدى الذي يقهر فيه الذكر الأنثى . وحالة الانغلاق والحصار الذي يفرضه الرجل على المرأة من منطلق فوقي تعكسه النظرة الذكورية التي تتذرع بالسجل الوراثي للزوجة وسيلة لتأكيد تجذر موضوع سلوكها الخاطئ بانحرافها عن الخط الذي رسمه لها بوصفه الزوج الرجل الذكر وبوصفها الزوجة المرأة الأنثى . بوصفه الآمر الناهي ، وبوصفها المستضعفة المطيعة في استسلام ورضا .

إن هذه النظرة الذكورية التي تتذرع بفكرة إعلاء الذكورة ، وتتذرع بالسجل الوراثي للزوجة (الأنثى) كعلامة (شاهد) على أن داء أبيها قد انتقل إليها عن طريق الجينات الوراثية ليشهره سلاحاً يهددها به ويتخذه وسيلة لتحقيرها وإذلالها ، ومن ثم قهرها والحيلولة بينها وبين الخروج من الدائرة الفولاذية ، التي وضعها فيها وعاملها معاملة الطائر المحبوس في قفص ؛ والمطلوب أن يغرد له دائماً وفي كل حين تعبيراً عن سعادته بحبسه وامتنانه لسجانه

هلمر : إذن وسيلة قهر الذكر للأنثى ، حيث تحول دون نورا الأنثى والتصرف بحرية ، فهي لا تخرج ولا تدخل إلاّ من (بابه) وهو الباب .. وسيلة قهر رمزية لأنه لا مرور لنورا إلاّ من خلاله فإذا اعتبرنا هلمر هنا علامة استعارية للحيلولة دون تحقيق نورا لحريتها في التصرف الذي يؤكد آدميتها وحقها كشريكة في عش الزوجية واعتبرنا الباب علامة أيقونية تحول دون خروجها إلى الحياة العلمة أو دخول حق الحياة المتحررة إليها في معقلها ؛ فإن هلمر بوصفه علامة شاهدية حقيقية وقانونية (بوصفه زوجها الشرعي) هو نفسه (الباب) وهنا يصبح علامة رمزية وذلك استناداً إلى ما

أشار إليه بيرس حول تفريع الأيقونة إلى صورة Image واستعارة وتمثيل Diagram.

ولأن الاستعارة هي إحدى فروع الأيقونة كان الباب أيقونة استعارية للمنع والحظر ولانقطاع ما كان خارجه عما هو داخله وما كان وراءه عن خارجه؛ فإن هلمر بوصفه علامة شاهدية حقيقية وقانونية تحول دون تواصل عالم نورا - بوصفها ذاتاً مع مجتمعها - بوصفها موضوعاً فإنه يكون علامة رمزية استعارية للمنع والحظر ولانقطاع نورا كذات عن نورا المرأة وانقطاعها كموضوع عن مجتمعها .

إذن فهلمر والباب (استعارة x استعارة = حاصل ضربهما = استعارة)

وخلاصة الأمر هي أن (هلمر) الرجل الذكر هو نفسه الباب الذي أغلق أمام حرية (نورا) المرأة الأنثى ليحول دون خروجها عن الحيز البيئي لمجتمع الحريم الذي أراده لها بوصفه جنساً في مواجهة جنس آخر أضعف .

عرض المشهد السابق بوصفه صورة مجسدة دالة على الدلالة السابقة التحليل :

إذا كنت قد تعرضت إلى قياس نسبة الوسيلة (هلمر / الباب) إلى الموضوع : الحيلولة دون خروج نورا عن حيز مجتمع الحريم ؛ فإن قياس نسبة الوسيلة (هلمر / الباب) إلى التعبير لا تظهر ظهوراً محققاً عن طريق التعبير الدرامي في النص ؛ باعتباره تعبيراً ناقصاً فإن ظهورها في حالة عرض المشهد الرئيسي عرضاً تجسيدياً ؛ لو تهيأت للمنظر خلفية يتوسطها باب ضيق يرتفع عن أرضية فضاء البيت بشكل ملحوظ تحقيقاً لفكرة تعالي الرجل على المرأة وهو يفضي إلى خارج ذلك البيت ، تلتصق عليه صورة بالحجم الطبيعي لهلمر ، يسلط عليها ضوء ساطع . وعندما تمر (نورا) من أمامها تبدو خيالاً (سلويت) وبذلك تتداخل فيه الصورة الطبيعية لهلمر مع الباب الوحيد الضيق الذي لصقت صورته فوقه بالحجم الطبيعي يتوحد هلمو مع الباب ليعطيانا معاً دلالة واحدة وهي الحظر والمنع والحيلولة دون خروج

أحد عن حيز مجتمع الحريم الذي وضعت نورا فيه بوصفها جنساً لا بوصفها ذاتاً

ودلالة ذلك على المستوى التعبيري تعكس خوفه بوصفه جنساً ممن هو خارج ذلك الحيز الاعتقالي للجنس الآخر .

إذن فالباب مظهر الفعل الدرامي (علامة) وهلمر كذلك ؛ فالفعل لا يتحقق إلاّ عبره والخروج من خلاله مثله مثل الباب والتهديد من خارجه (بوصفه الباب وبوصفه هلمر) هو يخشى خروج الزوجة (نورا) ويخشى دخول كروجشتاد أو من على شاكلته وخوفه نوع من الحرص على خصوصية سيطرته المطلقة على البيت والحرص محاولة ضد اكتشاف المجتمع الخارجي لتدبير المرأة رغماً عن إرادة الرجل ، لأن في ذلك انتقاص من رجولته .

والباب رمز للخروج عن طاعة الرجل ورمز للخروج من الحياة الزوجية ، لذا فإن هم هلمر كله ينصب على الحفاظ على صورته أمام الناس ، أمام المجتمع الذكوري غير أن ذلك يظهره أمام نورا بمظهر الضعيف الجبان الرعديد ، الأناني ، المتغطرس وهو بوصفه رمزاً معادلاً لباب البيت (سجن نورا) الدمية أو العصفور وهذا يحيل إخراج المشهد الرئيسي إلى أسلوب تعبيري بعيداً عن أسلوب النص الواقعي .

دور الإضاءة: لأن الإضاءة المسرحية هي علامة غير كلامية أيضاً كالباب (الصورة) الرمز فإني أتصور لهذا المشهد الرئيسي (مشهد الاكتشاف والمواجهة وتفجر الحدث) بؤرة ضوئية واحدة على الباب الذي طبعت عليه صورة هلمر ليدور تمثيل هذا المشهد بصورة شبه خيال الظل ، للإيحاء بالقتامة والإظلام الذي يفرضه هلمر على البيت .

حركة الممثلين: أما حركة الممثلين (الميزانسين) بوصفها علامة (شاهد) فأرى كأساس نظري أن حركة هلمر هجومية حادة وخطوطها مستقيمة ، غير أنها مختزلة عن عمد لتوحي بكبته الذي يوشك على الانفجار الفجائي على إثر اكتشاف هلمر للصك الذي أخذه كروجشتاد (غريمه) على (نورا)

أما حركة نورا في هذا المشهد : فأرى أنها تتسم بالسكونية لتنم عن يـــأس وقنوط واستسلام في الظاهر وانفجارها الوشيك المرهص . الـــذي ســينتهي حتماً إلى جذبها للباب وفتحها له بقوة وعنف والخروج منه وصفقه بحركـــة أشد عنفاً دلالة على تحرر المرأة بوصفها جنساً من عبودية الرجل بوصفـــه جنساً .. ليكون صفقها للباب صفقاً في وجه القرن بأسره .

معادل رمزي ثان للباب : يمكن للمخرج أن يضع صورة بحجم الباب لتمثـل الحرية مكمم الفم ومغمض العينين ومغلق الأذنين وبذلك يتحول التجسيد إلـى الأسلوب الرمزي وبذلك يكون مغايراً للأسلوب الواقعي للنص .

ملاحظة قبل أخيرة : لاشك أن صورة المشهد على النحو الســابق اقتراحــه تتجه اتجاهاً تعبيرياً في الأسلوب وفق التصور الإخراجي الأول وتتجه اتجاهاً رمزي الأسلوب وفق التصور الإخراجي الثاني .

في حين أن المسرحية واقعية الأسلوب : وبناء على ذلك فإن القــول بأن أسلوب إخراج نص مسرحي ما أو تمثيل دور مسرحي ما لا يخرج عــن أسلوب النص نفسه ، ليس أمراً محتماً في كل الأحوال .

ملاحظة أخيرة حول

تقنية التعبير الصوتي في المشهد الرئيسي بأسلوب مغاير للنص

لتوضيح ذلك نقتطف من المشهد الرئيسي - مشهد الاكتشاف والمواجهة والحل - هذه الحوارية بين هلمر في هجومه ونورا في استكانتها وسلبية رد فعلها :

" هلمر : .. .. وهذا عقابي لأنني أغمضت عيني عن سيئاته من أجلك . ياله من جزاء

نورا : فعلاً

هلمر : لقد حطمت سعادتي . ودمرت مستقبلي . ما أبشع المصير في قبضة ذلك المحتال الأفّاق .

إنه لقادر على أن يفعل بي ما يشاء .. وأن يطالبني بما يشاء .. وأن يملي عليّ إرادته دون أن

أملك له

رفضاً . وكل هذا بفضل امرأة طائشة لا تقدر المسؤولية .

نورا : ستعود إليك حريتك . عندما أنزاح من الطريق

هلمر : لا أريد كلاماً مرصوصاً من فضلك . كان أبوك هو الآخر يحفظ أمثلة كثيرة عن ظهر قلب .

ماذا يفيدني أن تتزاحي من الطريق كما تقولين ؟! أليس قادراً على أن تنشر الفضيحة على الملأ ؟ وآنذاك لن أسلم من الاتهام بأنني كنت شريكاً لك في جريمتك ؟ بل للناس العذر إن داخلهم الظن بأنني الفاعل الحقيقي من وراء الستار وأنني أنا الذي أوحيت إليك بما بدر منك .

هذه هديتك إليّ رداً على ما حبوتك به منذ ضمنا هذا البيت زوجاً وزوجة.أتدركين الآن ما أنزلت بي ؟

نورا : (في فتور وهدوء) نعم . "

إن نورا تكاد لا تتكلم هنا في حين يستأثر هلمر بـــالكلام التـــهجمي وعلامة استثاره بالكلام تدل على سطوته استظهاراً لفعله الظاهر . وعلامـــة انعدام كلامها رداً عليه تدل على لا جدوى الحديث معه واليأس من إمكـــان الحياة معه لاستحالتها .. وهو دليل على أنها تبيّت أمراً آخر غير الكـــلام ، وهو الخروج من مجتمع الحريم وعصره . لكن إلى أين ؟ إلى اللامكـان لأن النهاية المفتوحة توقع المتلقي في حيرة . نورا تحـــررت مـــن بيـــت أبيـــها بوجودها في بيت الزوجية حين ظنت أنه ملاذ حريتها ثم تحررت من بيـــت زوجها لأنه بيت زوجها وحده ولم يكن بيتها أيضاً .. لقد اكتشفت ذلك مؤخراً ، فإلى أين ستذهب ؟ لاشك أن هذه الأفكار كانت تشغل ذهنها حين كان هلمر يتكلم ويتكلم طوال الوقت في هذا المشهد ولذلك جاء ردها على كلامه فـــي ثلاثة مواضع مقتضباً وشديد الابتسار وآلياً . ولكي يحقق الإخــــراج تقنيـــة أسلوب أداء صوتي مغاير لأسلوب النص يعمل المخـــرج علـــى أن يســـجل ردودها المبتسرة على شريط تسجيل صوتي ، فتظهر الممثلة صامتة ذاهلـــة تصارع ذاتها في سكون بينما ينوب عن صوتها المباشر صوتـــها المســـجل وبذلك يصبح أسلوب أدائها الصوتي تعبيرياً وغير مرتكز علـــى الأســـلوب الواقعي للمسرحية .

ثبت مصادر ومراجع الباب الرابع

الفصل الثاني

(١) شكسبير , مأساة هاملت , ترجمة جبرا ابراهيم جبرا , روايات الهلال ع (٢٥٤) القاهرة , مؤسسة دار الهلال فبراير ١٩٧٠ .

(٢) شكسبير , مكبث , ترجمة جبرا اباهيم جبرا من المسرح العالمي ،الكويت , وزارة الاعلام يناير ١٩٨٠ .

(٣) راجع د . ابو الحسن سلام معمار النص و معمار العرض المسرحي ط١, الإسكندرية دار المطبوعات الحديثة ١٩٩١ صـ ١٨٧ .

(٤) فاروق خورشيد " مدخل إلي علم الأسلوب للدكتور شكري محمد عياد " (مجلة إبداع) ع . العاشر , السنة الخامسة – اكتوبر ١٩٨٧ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ ١٠ .

(٥) جبرا إبراهيم جبرا , مقدمة ترجمته لمسرحية " هاملت " المصدر السابق ص.٧

(٦) راجع د. أبو الحسن سلام , إشكالية المنهج في الدراسات المسرحية بين التدريس والبحث المؤتمر الدولي الأول للمسرح بجامعة الإسكندرية ١٩٦٦

(٧) جبرا إبراهيم جبرا , مقدمة ترجمته لمسرحية (مكبث) المصدر نفسه .

(٨) شكسبير , مكبث , المصدر نفسه , صـ١١٨ .

(٩) شكسبير , مكبث , نفسه صـ ٦٩ .

(١٠) نفسه , صـ١٢٧ .

(١١) شكسبير , مكبث , نفسه صـ٩١

(١٢) باربرا باركر " مكبث .. الوهم الكبير " ترجمة حسين على اللبودي (مجلة المسرح) ع ٤٢ مايو ١٩٩٢ , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ٤٠

(١٣) شكسبير , مكبث , ترجمة جبرا إبراهيم جبرا , نفسه صـ١٨٣

(١٤) المصدر السابق نفسه , صـ ٦١

(١٥) نفسه , صـ٦٤-٦٥

(١٦) نفسه , صـ ٧٤

(١٧) نفسه , صـــ ٨٠

(١٨) نفسه , صـــ ٨٠

(١٩) هربرت غريرسون , عن مقدمة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا , مكبث , نفســه , صـــ ٣٦

(٢٠) شكسبير , مكبث , نفسه , صـــ ٢٦

(٢١) نفسه , صـــ ١٢٨

(٢٢) نفسه , صـــ ٨٧

(٢٣) نفسه , صـــ٨٦

(٢٤) نفسه , صـــ ٨٠

(٢٥) نفسه , صـــ٨٢

(٢٦) نفسه , صـــ٨٢

(٢٧) نفسه , صـــ ٨٣

(٢٨) نفسه , صـــ ٨٤

(٢٩) نفسه , صـــ ٨٣

(٣٠) نفسه , صـــ ٨٤

(٣١) نفسه , صـــ ٨٤

(٣٢) نفسه , صـــ ٨٤

(٣٣) نفسه , صـــ ٧٣

(٣٤) راجع للتأكد نص المسرحية الصفحات (٦٨-٧٠- ٨٠- ٨٢- ٨٣ – ٨٥ – ٩٥ – ١٠٢.

(٣٥) شكسبير , مكبث , نفسه , صـــ ٦٨

(٣٦) نفسه , ه ١٦ من صفحة ٦٨ نفسها

(٣٧) نفسه , صـــ ٧٠

(٣٨) نفسه , صـــ١٩-٢٠

(٣٩) نفسه , صـــ٤٤

(٤٠) [باربرا باركر" مكبث الوهم الكبير" ترجمة حسين علي اللبـــودي (مجلـــة المسرح) ع ٤٢ يوليو ١٩٩٢ صـــ ٤٢]

(٤١) شكسبير ,هاملت , ترجمة د.عبد القادر القط , بيروت.لبنـــان. دار الأندلـس ١٩٨٢صـــ٥٧-٥٨
(٤٢) د.جرجس الرشيدي .اتجاه جديد في إخراج مســرحيات شكسـبير المســرح ابريل ١٩٦٤صـــ٦٥
(٤٣) د.لطيفة المزيات .مكبث . في الترجمات المختلفة .مســـرح ابريـــل ١٩٦٤ صـــ٢٦
(٤٤) صالح سعد " بيتر بروك وحرفة المسرح الغامضـــة " (مجلـــة المســـرح) ع١٤

ثبت مصادر الفصل الثالث ومراجعه

(١) عرضها في مصر المخرج فؤاد الجزايرلي بعنوان (زبانيـــة جــهنم) علـــي مسرح البالون في السبعينات , وأعدها وعرضها الكاتب التونسي عز الديـــن المدني في تونس سنة ١٩٧٥ مع الاستفادة باستطراداتها ضمن عرضه , حيث جعل للاستطرادات دورا , جسده على خشبة مسرحية مجاورة لخشبة التمثيل.
(٢) انظر أبو الحسن سلام – الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفــــران – رسالة ماجستير – مخطوط بمكتبة كلية الآداب بالإسكندرية ١٩٨٤ .
(٣) انظر د. عز الدين اسماعيل – قضايا الإنسان في المســـرح المعـــاصر . دار الفكر العربي – الألف كتاب العدد ٤١٢ .
(٤) انظر بريشت – نظرية المسرح الملحمي ت . د ./ جميـــل نصيـــف , وزارة الأعلام العراقية .
(٥) د . عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران , نص مسرحي مـن القرن الخامس الهجري معهد البحوث والدراسات العربية بالقـــاهرة ١٩٧٠ , صـــ٤٣ .
(٦) المصدر نفسه صـــ ٤٧ .
(٧) روجر بسفيلد الابن – فن الكاتب المســـرحي ف ١١ صعوبـــات الحـــوار , ص٢٦٣ , دار نهضة مصر ١٩٧٨ , القاهرة .
(٨) وهو أمر قد أثبتناه في بحث لنا بعنوان (الظاهرة الدرامية والملحميـــة فـــي رسالة الغفران) مخطوط بحث الماجستير , كلية الآداب , جامعة الإسكندرية.

(٩) ويري ((ستانسلافسكي)) في كتابه (إعداد الدور المسرحي) : أن للانطباعات الأولى أهمية تكاد تكون حاسة (الانطباع الأول ينعكس على القلق كما أنه ينعكس على الأداء , فلئن كان حسنا فإن الأداء والتلقي فيه يكون كذلك . ترجمة د. شريف شاكر ، دمشق , وزارة الإعلام السورية ,١٩٨٠.

(١٠) ليس المقصود هنا أولئك الذين يقدرون أفعالهم بأنفسهم من أهل الملل ولكن المقصود هو من يؤمنون بالقضاء والقدر .

(١١) حماطة :جرة يابسة تألفها الحيات , ويقصد بها حبة قلبه , فهي شجرة غير أفانية غير يابسة.طمري: جسده وثوبه , اللذان يخفيان الأسود ((أي قلبه)) . الناكزة : من أخبث الحيات, والشجاع من أجراها مع لطف منظره والحضب ذكر الحيات الضخم .

(١٢) المصدر نفسه صـ ٦٨ . ب .

(١٣) رسالة الغفران , تحقيق د . عائشة عبد الرحمن , المعارف ١٩٧٧ , القاهرة , صـ ١٤٠ ب.

(١٤) نفسه , صـ١٤٠ .

(١٥) هذا مجرد تصور ومحض افتراض . يمكن أن يلجا إليه المخرج المفسر بالتصوير السينمائي المصاحب , وهو أمر لا يلزم كل من تعرض للنص بالتجسيد التعبيري المرئي .

(١٦) المصدر نفسه ص ١٤٢ – ١٤٣ , ط٧, ١٩٧٧ المعارف .

(١٧) المصدر نفسه والصفحة .

(١٨) نفسه صـ ١٥٣

(١٩) المصدر نفسه , صـ ١٦٨ , الطبعة نفسها والتحقيق نفسه .

(20) LEWIN GOFE ‘ Training the director – can it be done? ’’

(21) (International Theatre information , Revue-ITI) – Unesco. 1. Rue Miollis. 3/1980 , p. 5-8 .

(٢٢) صلاح أبو سيف : السينما فن – المكتبة الثقافية , عدد الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة

(٢٣) انظر :

Charles Megaw . Acting Believing ‘A basic method’’ . second Edition . Holi . Rinehart and : Winston, New York .

(24) -Ronald Gray , 'Brrecht '' , Ccambridge University – the dramatist press, 1977.

(25) - Rowitha M ueller , ' Book Review- Brrecht and His Critics '' , Theatrespring 1986 – vol . Xvll . No.2 (p.75-67) .

(٢٦) انظر :

Joel Schechter , Brrecht Aafter Brecht . p.4 (The same sourece)

(27) - Heiner Muller , To Uuse Brreecht without (riticizing Him is to Betray him '' p.31 – 33 (The same source) .

(٢٨) وعلى ذلك فأن هذه الدراسة بحث في دراسة الاخراج المسرحي , في حين كانت رسالتي للماجستير ((تلك التي اشرت إليها هنا بحثا في الأدب المسرحي ولا تشابه بين الدراستين لأن علم الاخراج المسرحي – موضوع دراستي هذه – مختلف عن علم الأدب المسرحي – موضوع دراستي السابقة لنص الغفران في أطروحتي للماجستير .

صفحة

تم بحمد الله

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية